

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav informačních studií a knihovnictví

Obor: Informační studia a knihovnictví

Bakalářská práce

Kateřina Neradová

Osobnost Zdenky Braunerové v české knižní grafice

Personality of Zdenka Braunerová in Czech book design

Praha, 2016

Vedoucí práce Mgr. Alena Petruželková

Vedoucí bakalářské práce:

Mgr. Alena Petruželková

Oponent bakalářské práce:

Datum obhajoby:

Hodnocení:

Ráda bych poděkovala především vedoucí své práce paní Mgr. Aleně Petruželkové za cenné připomínky a trpělivost, dále pak své rodině za podporu při studiu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 2. 5. 2016

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na osobnost české grafičky Zdenky Braunerové. Ve čtyřech kapitolách je zachycen nejprve stav české knihy na přelomu 19. a 20. století, dále život malířky, přehled autorčiny knižní grafiky od roku 1897 do roku 1932 a nakonec vliv Zdenky Braunerové na vznik moderní české knihy. Kapitola věnovaná knižní grafice je pak doplněna o obrazovou přílohu, kde jsou ukázky autorčiny práce.

Klíčová slova

Zdenka Braunerová, krásná česká kniha, knižní grafika, malířství, Paříž, výtvarné umění

Abstract

This bachelor thesis focuses on the personality of Czech graphic artist Zdenka Braunerova. In four chapters captured first state Czech books in the 19th and 20th centuries, as well as the life of the painter, graphic overview of the artist's book from 1897 to 1932 and ultimately influence Zdenka Braunerova on the emergence of modern Czech book. The chapter dedicated book design is complemented by a picture attachment, which are examples of the artist's work.

Keywords

Zdenka Braunerova, Czech beautiful book, book design, painting, Paris, art

Obsah

Použité zkratky	10
Úvod.....	11
1. Česká krásná kniha na přelomu století	13
1.1 Česká knižní produkce na přelomu století	13
1.2 Počátky obrody knižní kultury	14
1.3 Arnošt Procházka	15
1.4 Jiří Karásek ze Lvovic.....	15
1.5 Kamilla Neumannová.....	16
1.6 Spolek českých bibliofilů.....	16
1.7 Karel Dyrynk.....	17
1.8 Vojtěch Preissig	18
1.9 Vratislav Hugo Brunner	18
1.10 Jaroslav Benda	18
1.11 Josef Čapek	19
1.12 Karel Teige.....	19
1.13 Sdružení Kmen.....	19
1.14 Aventinum.....	20
1.15 Situace po druhé světové válce	21
2. První česká grafička Zdenka Braunerová.....	22
2.1 Rodina Zdenky Braunerové	22
2.2 Dětství	22
2.3 Počátky výuky	22
2.4 První vztah	22
2.5 Počátky cestování.....	23
2.6 Život v Čechách a Paříži	23
2.7 Lásky	25
2.7.1 Vilém Mrštík.....	25

2.7.2	F. X. Šalda	25
2.7.3	Miloš Marten.....	26
2.8	Folklor	26
2.9	Objevy	27
2.10	Auguste Rodin.....	27
2.11	Paul Claudel	28
3.	Zdenka Braunerová a její dílo	29
3.1	Situace na konci 19. století.....	29
3.2	Počátky tvorby	29
3.3	Provedení kreseb	30
3.4	Inspirace	30
3.5	Knižní grafika.....	31
3.5.1	První období.....	31
3.5.1.1	Pohádka máje 1897	31
3.5.1.2	Bestia triumphans.....	33
3.5.1.3	Miloš Marten a jeho knihy	33
3.5.1.4	Růžena Jesenská, Élemer Bourges a Karel Dyrynk.....	33
3.5.2	Druhé období	34
3.5.2.1	Edvard Munch.....	34
3.5.2.2	Moderní revue	34
3.5.2.3	Cyklus rozkoše a smrti.....	36
3.5.2.4	Knihy silných	36
3.5.2.5	Mysterium	36
3.5.2.6	Julius Zeyer	36
3.5.2.7	In memoriam Máchy	36
3.5.2.8	Dravci.....	37
3.5.2.9	Kalendář paní a dívek.....	37
3.5.3	Třetí období.....	37

3.5.3.1	Miloš Marten	37
3.5.3.2	Život sv. Václava	38
3.5.3.3	Lyrika	38
3.5.3.4	Závěry tvorby	39
3.6	Užitá grafika	39
3.7	Závěr	39
4.	Role Zdenky Braunerové v procesu vzniku a utváření moderní české knihy	41
	Závěr	44
	Bibliografie	46

Použité zkratky

MR	Moderní revue
SČB	Spolek českých bibliofilů

Úvod

Cílem bakalářské práce je podat ucelený přehled o české grafičce a malířce Zdence Braunerové, jejím životě a především o autorčině knižní grafice a jejím vlivu na krásnou českou knihu. Součástí práce je i zhodnocení situace na poli české knižní kultury na přelomu 19. a 20. století. Tato bakalářská práce bude zpracována pomocí analýzy dostupných zdrojů a průzkumu archivu.

První kapitola je věnována krásné knize na přelomu 19. a 20. století. Pro dobový kontext jsou uvedena obrodná hnutí v evropské knižní kultuře (především se jedná o hnutí Arts and Crafts zakladatele Williama Morrisa). Dále se zaměřím na stav české knižní kultury a na nejvýznamnější individuální i institucionální představitele přelomu 19. století (jedná se o Arnošta Procházku a Moderní Revue, Josefa Karáska ze Lvovic či Spolek českých bibliofilů). Poté bude uvedena situace na začátku 20. století a nejznámější nakladatelství a knižní grafici (Aventinum, V. H. Brunner či Josef Čapek). Závěr kapitoly bude věnován nastupující konstruktivistické typografii reprezentované Karlem Teigem.

V druhé kapitole zmapuji osobní život autorky, od rodiny a raného dětství až k prvním kontaktům s výtvarným uměním. Budou zde uvedeny osobnosti, které autorku ovlivnily nejen v soukromém, ale i pracovním životě (například Antonín Chittussi, Vilém Mrštík či Miloš Marten). Opomenuty nebudou ani autorčiny zahraniční cesty do Francie, Itálie či Anglie, díky kterým čerpala inspiraci pro svou tvorbu a rozvíjela výtvarné nadání, či cesty po Čechách a autorčina záliba ve folklorní kultuře.

V kapitole věnované dílu autorky bude popsána situace ve výtvarném umění a počátky autorčiny tvorby. Alespoň informativně bude pojednáno o použitých grafických technikách a další užité grafice Braunerové. Stěžejní kapitola věnovaná autorčině knižní grafice bude rozdělena chronologicky do tří částí, postupně budou uvedena nejvýznamnější díla se zřetelem na detailní rozbor včetně ukázek některých autorčiných děl.

V závěrečné kapitole se budu věnovat především vlivu Zdenky Braunerové na českou knižní kulturu, jak se podílela na procesu vzniku krásné české knihy, jak ji obohatila svou tvorbou a jaký byl její odkaz pro budoucí generace knižních grafiků a malířů.

Bakalářská práce má celkem 57 stran (93 220 znaků) a její součástí je 21 obrazových příloh. Bakalářská práce byla vytvořena v souladu s vnitřními pravidly pro evidenci, odevzdávání, obhajování a zveřejňování závěrečných prací Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Použité zdroje byly v práci citovány v souladu s normou ISO 690:2010. Seznam použitých zdrojů na konci práce je řazen jmenně abecedně, v případech, kdy se první

údaje shodují, jsou k rozlišení použita malá písmena abecedy. Pro citování byl použit Harvardský styl citování, tedy citování pomocí odkazů v textu s uvedeným příjmením autora, datem vydání a případě údajem o stránkování.

1. Česká krásná kniha na přelomu století

1.1 Česká knižní produkce na přelomu století

I přes modernizační snahy českých nakladatelů ve 2. polovině 19. století stav české knižní produkce stále zaostával za úrovní evropského knižního průmyslu. Masově vyráběné knihy následkem rychle rostoucí industrializace ztratily krásu, kterou kniha v předchozích staletích získala. Působ litografických či mědirytových ilustrací, který doprovázel rokokovou, empírovou, romantickou knižní kulturu, téměř vymizel (Spolek českých bibliofilů, 2008). Na jedné straně byla tradiční nakladatelství se zaběhnutou rutinou, která se snažila plně využít technických a reprodukčních vymožeností, aby dosáhla levnější produkce a zvýšila její kvantitu. Vynález rychlolisu, úprava sázecího stroje, fotomechanické způsoby reprodukce ilustrací změnily tiskárny na továrenské závody. Tím ale kritéria solidnosti a estetiky přestala být uplatňována na úkor rychlosti (Spolek českých bibliofilů, 2008). Na druhé straně do nakladatelského podnikání vstupovali amatéři, kteří usilovali o vydání knihy v rámci svého uměleckého programu a vyjádření své osobnosti. Významným mezníkem pro českou knižní kulturu bylo vydání statě F. X. Šaldy *Knih jako umělecké dílo*, která vznikla na objednávku Karla Dyrynka pro časopis *Typografia*. Šalda jednou provždy zvýznamnil dosud opomíjenou vnější stránku knihy a požadoval reformu knihy návratem ke starým hodnotám v návaznosti na zásady Williama Morrisa. Důležitý byl rovněž důraz na sepětí mezi výtvarným umělcem a typografem. Podobně se vyjádřili bratři Čapkové v článku *Knižní kultura* (1908). Tyto statě podpořily již existující tendence, které vyústily např. v založení Spolku českých bibliofilů (SČB) v roce 1908.

Profesionální typografové a výtvarníci se objevili s nástupem již zmíněných nakladatelů – amatérů na počátku 20. století. Velké nakladatelské domy věnovaly malou péči knize jako celku, nedbaly na uměleckou ilustraci, která by vycházela z obsahu díla, ačkoliv zde byly snahy renomovaných nakladatelů, jakým byl např. J. R. Vilímek, jenž ve svém podnikání ilustrované knize vyhradil důležité místo. Dosavadní dřevorytové a litografické ilustrace vlepované do knihy jako přílohy až do 90. let byly nahrazeny ilustracemi zhotovenými v moderních reprodukčních závodech (Husník a Hausler, Jan Vilím). Jinak stereotypní výzdobu, úpravu, vazbu ovládal kýč a nevкус. Cílem obrody knižní produkce tedy bylo pozvednutí úrovně všech složek knihy zkvalitněním uměleckých řemesel. Přelom století byl obdobím, ve kterém se utkaly progresivní názory s obecným vkusem a komerčními zájmy v kultuře (Spolek českých bibliofilů, 2008).

Již od počátku procesu modernizace existovalo napětí mezi knihou jako unifikovaným výrobkem a knihou jako poctivým řemeslným dílem. Díky sbližování velkých nakladatelství s individuálními osobnostmi postupně toto napětí povolilo. Vzhledem k nedávno skončené době národního obrození, během něhož byla kniha ztotožňována se záchranou národní totožnosti a byla považována za více než běžný spotřební výrobek, bylo nyní nač navázat, zvláště v oblasti kvality knižní produkce. Pro poptávku po kvalitní knize v české společnosti chyběli ti, kteří by se zajímali o finančně náročné sběratelství. Většina sběratelů patřila totiž do střední vrstvy (učitelé, úředníci). Možná právě tento typ sběratelství dal impuls ke vzniku knihy, která by představovala poctivé umělecké zpracování a zároveň by byla finančně dostupná.

Knihařské řemeslo bylo nahrazeno továrním zpracováním, které nepodporovalo individuálnost myšlení a cítění. Profesionalita bývalých řemeslníků byla nahrazena prací nekvalifikovaných dělníků, kteří již neznali původní řemeslné postupy, a nestačili si ještě osvojit potřebnou citlivost ke knižnímu umění. Ručně vyrobené vzácné tisky byly plnohodnotnými uměleckými díly, v nichž vytvářely harmonii tisk spolu s ilustračním doprovodem, tiskaři a umělci byli propojeni a pracovali účelně. Úpadek nastal, když tato jednota byla zrušena – dekorace byla prováděna bez ohledu na tisk, ilustrátor se necítil svázán se stránkou dekorační (Spolek českých bibliofilů, 2008).

1.2 Počátky obrody knižní kultury

Takové knihy nemohly uspokojit ani náročné vydavatele ani uživatele. Potřeba vrátit knize vzhled a dokonalost iluminovaných rukopisů dala vzniknout ve vyspělých evropských centrech hnutí za obnovu krásné knihy. Na přelomu 80. let 19. století se v Anglii zrodilo hnutí Arts and Crafts, v jehož čele stál reformátor William Morris (1834–1896). Členové hnutí si uvědomovali nedostatky soudobé knižní produkce a snažili se o návrat k uměleckému řemeslu (chtěli prosadit například tradiční výrobní postupy), jejich cílem bylo prosadit knihu harmonickou ve všech jejích složkách. Inspiraci hledali ve středověku, Morris při vytváření vlastních originálních písem (Golden Type, Chaucer Type a Troy Type) nacházel inspiraci v gotických řezech 15. století (Bohatcová, 1990, s. 402).

Průmyslově vyráběné knize, která byla levnější, nemohly rukodělné výrobky konkurovat, cenově byly pro širokou veřejnost nedostupné. Krásná kniha jen pro majetné neodpovídala snahám reformátorů – vrátit „krásu“ do běžných životů a domácností. William Morris založil nakladatelství Kelmscott Press, z něhož vycházely krásné knihy tištěné ručně, na ručním papíře a vlastními barvami (Bohatcová, 1990, s. 402). Později vznikla v Anglii další nakladatelství, například Dove Press, kde se soustředili především na jednoduchost

úpravy a text samotný. Proto knihy vydané tímto nakladatelstvím jsou považovány za jedny z nejvlivnějších z hlediska rozvoje knižní úpravy (Britannica, 2016, online).

1.3 Arnošt Procházka

Arnošt Procházka (1869–1925) byl považován za jednoho z prvních iniciátorů obrody české knižní kultury. Věnoval se kritice, překládání, psal poezii, organizoval. Spolu s Jiřím Karáskem ze Lvovic (1871–1951) založili v roce 1894 *Moderní revui* (Hrbata, 1995, s. 10–11). V téže roce vydal Arnošt Procházka ve své vlastní grafické úpravě básnickou knihu *Prostibolo duše*, která je považována za určitý mezník české bibliofilie. Kniha byla vydána v 200 číslovaných výtiscích (prvních 25 obsahovalo i podpis autora). Následovaly další knihy, které byly vydávány v edici *Moderní revue* a které se zpočátku soustředily na díla nastupující umělecké generace. Arnošt Procházka byl považován za experimentátora, nebál se nových postupů, při úpravě knih zavrhl platná typografická pravidla a inspiroval se tisky Francouze Rémyho de Gourmont. Odstraňoval také různé typografické ozdoby a kladl důraz i na písmo, snažil se také o prosvětlení a provzdušnění knihy, čehož docílil vkládáním prázdných stránek a velkými okraji u sazby. Procházkovi se podařilo prosadit dosud neexistující standardy pro uvádění údajů v tiráži – dataci, tiskaře, počet výtisků a druh papíru (Hrbata, 1995, s. 214–216).

1.4 Jiří Karásek ze Lvovic

Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951) byl básník, prozaik, dramatik, kritik, spoluzakladatel *Moderní revue* (MR) a člen SČB. Patřil mezi přední představitele dekadentně symbolistního proudu moderního umění. Byl znalec domácího i světového výtvarného umění a literatury, zároveň byl také sběratelem. Jiří Karásek během svého života nashromáždil rozsáhlou soukromou knihovnu – přibližně 48 000 svazků a výtvarnou sbírku slovanského umění a grafiky – cca 40 000 položek (Spolek českých bibliofilů, 2008). Při vydávání svého díla projevoval cit a zájem o estetickou podobu knihy. Spisovatelé k němu přistupovali jako ke klasikovi, podoba jeho spisů vydávaných v nakladatelství Aventinum měla secesně laděnou výzdobu a florální ornamenty. Jeho publikace vydané v MR byly individualizované a originální. Četné další Karáskovy práce, které vycházely v jiných nakladatelstvích, patřily často k prvním pokusům o bibliofilii. Karáskův zájem o výtvarné zpracování jeho knih mohl souviset s hlubokým vztahem k umění a se sběratelstvím kreseb a grafik (Petruželková, 2011). Karásek později poukazoval na posměch a rozhořčení, které nová úprava knih vyvolávala, avšak spíše docházelo k nezájmu a lhostejnosti. Velké nakladatelské firmy se necítily ohroženy a pravděpodobně ani nezaznamenaly, že aktivity MR jsou předzvěstí budoucího rozdělení české knižní kultury.

1.5 *Kamilla Neumannová*

Do dějin české knižní kultury významně zasáhla edice Kamilly Neumannové *Knihy dobrých autorů*, kterou začala vydávat v roce 1905. Jednalo se o levné, nevázané svazky stejného formátu a mezi prvními umělci, kteří je začali ilustrovat, patřil V. H. Brunner či Jaroslav Benda (oba jsou považováni za zakladatele umělecko-průmyslového proudu české knižní grafiky). Později je vystřídali umělci, kteří se soustředili okolo časopisu MR. Úspěch a popularita edice však neotřásla velkými nakladatelstvími. V pokusech o moderní českou knihu se objevovaly i slepé cesty. Na druhou stranu již existovaly knihy s obálkami na vysoké umělecké úrovni (např. od Františka Kupky či Luděka Marolda), nebo ilustrace na kvalitním papíře a tisk provedený v renomovaných tiskárnách. Stále to ale nebyla „krásná kniha“, sice nescházely finance, ale chyběl zde knižní grafik, který by celou knihu sjednotil a dovedl skloubit obsah a funkci knihy v dokonalé harmonii.

První světová válka likvidovala edice typu *Dobrych autorů* a postavila proti sobě dvě tendence v české knižní kultuře – nevýraznou produkci velkých nakladatelství a tisk orientující se na bibliofilii. Právě poválečná léta přinesla velké změny v oblasti nakladatelského podnikání. Velká nakladatelství nestihla zareagovat na tyto změny, ztratila svá vedoucí postavení a umožnila tak vstup novým nakladatelským subjektům.

1.6 *Spolek českých bibliofilů*

Důležitým mezníkem pro krásnou českou knihu se stal rok 1908, kdy byl založen SČB, jehož členové kladli důraz na lásku k vzácným a krásným knihám a tiskům, na uměleckou grafiku, typografii, vazbu a harmonii obsahu díla s uměleckořemeslným zpracováním. Inspiraci našli bibliofilové již u Richarda de Bury, biskupa durhamského, který ve 14. století napsal „*Philobiblon*“ (Spolek českých bibliofilů, 2008) a také u T. J. Cobden-Sandersona, pro nějž krása knihy spočívala především ve vyváženosti všech složek (textu, papíru, písma, tisku, výzdoby atd.). A proto právě nakladatel se stává odpovědným; aby skvělá grafika nebyla zničena nekvalitním tiskem a aby obsah knihy doplňoval kvalitní výtvarný doprovod (Cobden-Sanderson, 1940, s. 1–16).

První knihou vydanou spolkem byl *Kšaft umírající matky Jednoty bratrské* od Jana Amose Komenského (1592–1670) s ilustracemi a úpravou Adolfa Kašpara. Díky spolku tak mohly vycházet knihy zpracované kvalitní řemeslnou prací i navzdory vysokým finančním nákladům. Kladl se stále větší důraz na grafiku, titulní list se stával uměleckým dílem. Díky charakteru spolku a činnosti jeho členů se podařilo postupně prosazovat, aby se i exkluzivní kniha stala finančně dostupnější. Nakladatelské podnikání velkých firem bylo oproti

soustředěné a rozsahem nesrovnatelné činnosti spolku nepružné (komerční zájmy se projevovaly v kvalitě tisku, papíru či barvách). Proto malé nakladatelské podniky, které se knize věnovaly pečlivě, změnily tyto tendence; nemotivoval je zisk, ale touha po dokonalé knize (Bohatcová, 1990, s. 425–431). Dokázaly také, že i menší finanční prostředky nebyly překážkou pro vznik krásné knihy, která byla umělecky náročná a byla dostupná široké veřejnosti (Jiroušek, 1983).

V poválečném období začali podnikat mladí nakladatelé, kteří nacházeli inspiraci především v programově orientovaných předválečných edicích (např. nakladatele Františka Borového). Ten již během války otevřel nakladatelství¹ pro běžného čtenáře. Právě přítomnost profesionálních výtvarníků při běžné produkci se stala vzorem pro po válce založená nakladatelství, jako bylo Aventinum, Odeon a další. Záleželo na tom, jak výtvarník zvládnul výzdobu knihy, ale i jak nakladatel dokázal výtvarnému návrhu přizpůsobit technické provedení. Řada dochovaných návrhů byla sice dokonalých, přesto ideál krásné knihy nebyl naplněn kvůli špatnému písmu či nekvalitnímu papíru. Na počátku 20. let byl již dostatek kvalitního papíru, rostla i kvalita provedené práce. Vznikaly nové tiskárny (nejen v Praze, ale i na venkově²) často řízené špičkovými odborníky, jakým byl např. Karel Dyrynk (Státní tiskárna).

1.7 Karel Dyrynk

Vlivem osobností v oblasti typografie, která byla stále slabinou české knihy, se toto dosud zanedbávané odvětví knižní kultury začalo rozvíjet. Mezi čelní představitele patřil Karel Dyrynk (1876–1949), redaktor časopisu *Typografia* a později i ředitel Státní tiskárny v Praze. Karel Dyrynk byl vyučený sazeč, věnoval se také grafice a typografii. Zdůrazňoval profesionální přístup k tisku, kladl důraz na řemeslnou výrobu. Dyrynk se inspiroval názory Williama Morrisa (zdůrazňoval význam volby písma ve vztahu k obsahu a účelu textu). Důraz na funkce těchto prvků v grafickém designu představoval progresivní typografické myšlení. Své znalosti a zkušenosti shrnul v knize *Typograf o knihách*, která poprvé vyšla v roce 1911. Prosazoval, aby se typografie a estetická úprava staly součástí i levné produkce knih. Upozorňoval na problém nesourodosti a nedostatečnosti řemeslného zpracování celku, kdy kniha krásně vypadala, ale byla po řemeslné stránce špatně zvládnutá (Spolek českých bibliofilů, 2008, s. 120–128). Největší důraz kladl na písmo a papír, což považoval za základní prvky knihy (Dyrynk, 1993, s. 355–367). Avšak právě v oblasti vlastního písma

¹ Právě František Borový považoval trvalou účast profesionálních výtvarníků v průběhu vzniku běžné knižní produkce za samozřejmost.

² Například tiskárna V. a A. Janata v Novém Bydžově.

většina tiskáren neměla dostatečný výběr českých písem a tak se běžně používalo písmo dovezené ze zahraničí. Situaci ztěžovala diakritika, typografové byli nuceni písmo kombinovat, což bylo technicky náročné, navíc tvorba původního písma byla příliš nákladná. Sám Dyrynk se stal autorem několika písmových sad, ale průkopníkem na poli písma byl především Vojtěch Preissig (Spolek českých bibliofilů, 2008, s. 120–128).

1.8 Vojtěch Preissig

Vojtěch Preissig (1873–1944) byl grafik a tvůrce prvního originálního českého písma. Inspiraci ke své tvorbě získal během svých pobytů v Paříži a USA, zpočátku se věnoval návrhům obálek a také ornamentům, které měly často florální (k secesi odkazující) podobu. Podle Preissigových návrhů bylo odlito písmo v roce 1925 ve Státní tiskárně v Praze, která toto písmo také potom používala. Významným mezníkem Preissigovy tvorby bylo vydání knihy *Barevný lept a barevná rytina* a poté vydání *Broučků* od Jana Karafiáta, ve kterých Preissig zúročil své umělecké i řemeslné zkušenosti. Spolu s Karlem Dyrynkem se stali vlivnými osobnostmi v procesu vzniku moderní české knihy – zkušenosti předali v odborných publikacích a knihy jimi upravené se staly inspirací pro další české grafiky (Vlčková, 2012, s. 9–223).

Po převratu se v knižní grafice prosadili V. H. Brunner, J. Benda a František Kysela, jehož působení spočívalo především v pedagogické činnosti.

1.9 Vratislav Hugo Brunner

Vratislav Hugo Brunner (1886–1928), český typograf, ilustrátor, grafik a karikaturista, stihl za svůj poměrně krátký profesní život upravit stovky knih. Inspiroval se německou a anglickou výtvarnou scénou, do jeho tvorby se promítl i vliv soudobých uměleckých směrů secese a kubismu. Počáteční období jeho tvorby ovlivněné secesním tvaroslovím, vystřídal období, kdy upřednostňoval ornamenty s odkazem na historické stavební slohy (románský, renesanční). Později se v jeho tvorbě projevil kubismus, který v jeho návrzích přinesl zjednodušení až k typografickému minimalismu a co možná nejjednodušším tvarům. Jeho úpravy byly přehledné a projevila se v nich snaha o začlenění písma do rozvrhu obálky či do titulů. V závěru života se v Brunnerových návrzích objevily klasicistní výtvarné prvky. V Brunnerově snaze vytvořit nový styl se prolínala řada vlivů a tak jeho styl byl převážně eklektický (Brunner, Hugo Vratislav, 1929).

1.10 Jaroslav Benda

Jaroslav Benda (1882–1970) se věnoval především úpravám užitkových knih. Jako jeden ze zakladatelů Atelieru pro výtvarnou práci Artěl (1908) upravil programový leták

skupiny. Na formování Artělu, jehož členové se věnovali grafice a knižní tvorbě, měla vliv jak vídeňská secese, tak domácí inovace Preissiga, Dyrnka a Bradáče (Spolek českých bibliofilů, 2008).

1.11 Josef Čapek

Ve 20. letech dochází k proměně obálky v rámci kubistického expresionismu v protikladu k dekorativním úpravám uměleckoprůmyslovým. Tento styl rozvinul zejména Josef Čapek (1887–1945), který mu vtiskl osobitost, jedinečnost a rozmanitost. Autorův styl byl umocněn použitím techniky linorytu, který byl méně obvyklý a Čapek jej používal zprvu kvůli nedostatku tiskařského materiálu. Tato technika umocnila autorovo pojetí obálky, která nezůstala fragmentárně rozdělena na obraz, rámeček a písmo. Opět ale docházelo k nedostatečně kvalitní práci některých nakladatelství, kde spoléhali především na autorův výrazný grafický projev a nekladli důraz na sazbu knihy. Mezi další autory, v jejichž knižní tvorbě převládal expresionismus, patřili Vlastislav Hofman a Václav Špála, který doprovodil *Babičku* Boženy Němcové.

1.12 Karel Teige

Jestliže Brunnerovy a Bendovy návrhy byly spjaty s klasickými tendencemi v knižní tvorbě, Josef Čapek představoval osobitý styl umění, zahrnující široký proud moderní tvorby, ale byl zde ještě jeden umělecký proud, který se ohlásil ve 20. letech. Jednalo se o typografický konstruktivismus, který byl spojen především s poválečnou avantgardou. Teoretické zásady zformuloval Karel Teige (1900–1951), nejznámější představitel tohoto uměleckého směru. Otevřeně vystupoval proti zásadám Williama Morrisa, proti klasické typografii (řezu a jednotě písma) a secesi. Prosazoval tvorbu knihy jako členěného systému, nepřímým způsobem vystupoval i proti tvorbě Josefa Čapka. Paralelně s konstruktivismem se začaly v ilustraci objevovat surrealistické ilustrace a jako nové módní prvky pronikly i na obálky knih.

1.13 Sdružení Kmen

V roce 1926 se nakladatelé, kteří měli stejný názor na kulturní poslání nakladatelského podnikání, rozhodli navázat spolupráci, a vzniklo tak sdružení Kmen (Klub moderních nakladatelů). Na úpravě stejnojmenného časopisu a při instalaci výstav se účastnilo mnoho špičkových výtvarníků. V této době dochází k změnám v aranžování výkladních skříní knihkupectví, proměnila se konzervativní podoba periodik, ke změně byly nuceny i firmy, které byly dosud vůči změnám lhostejné. Postupně došlo k propojení různorodých vývojových tendencí, které usměrnilo podobu české knihy pro následující desetiletí. Vzorem

pro ostatní nakladatele byla např. činnost nakladatelství Symposion Rudolfa Škeříka, který obratně pracoval s oběma složkami nakladatelské produkce – složkou bibliofilskou i užitkovou.

1.14 Aventinum

Aventinum, založené v roce 1919 Otakarem Štorchem-Mariem (1897–1974), patřilo k důležitým nakladatelstvím meziválečné doby, které sdružovalo výrazné umělecké osobnosti (F. Muzika, A. Hoffmeister, J. Čapek). Základem nakladatelského programu O. Štorcha-Mariena bylo – vydávat knihy levné a dostupné, zároveň s kvalitně provedenou grafikou a řemeslnou výrobou; důraz byl položen na jednotnou typografickou úpravu obálky a titulního listu a také na rozvrh sazby. Dosáhnout takto vytyčených cílů se podařilo ve spolupráci s podobně orientovanými profesionály, například s tiskařem a nakladatelem Františkem Obzinou. Ediční program Aventina byl zaměřen na vydávání soudobé literatury jak domácí, tak zahraniční. Tituly byly pestré i žánrově. Do edičního plánu nakladatelství byly zařazeny moderní evropské romány. Produkce Aventina byla rozdělena do několika edic (například Lidová edice, Aventinská knihovna klasiků či Knihy dnešku). Od roku 1925 začal vycházet časopis Rozpravy Aventina, který přinášel novinky z nakladatelství a reflektoval domácí i zahraniční umění. Byly zde prezentovány ukázky básní, románů, ale i karikatury. Jedinečným projektem byla Aventinská mansarda, kde se nacházelo knihkupectví a čítárna s rozmanitou nabídkou knih, novin a časopisů ze zahraničí i z domova. Prostor sloužil i jako výstavní síň, konaly se zde recitály či autorská čtení (Štorch-Marien, 1990).

Aventinum bylo ambiciózní nakladatelství, které se zaměřovalo na „široký proud“ soudobé české a světové literatury. Jedním z výtvarníků, který ovlivnil podobu aventinských knih, byl František Muzika, který ve své tvorbě používal jak prvky konstruktivistické typografie, tak klasické knižní úpravy. Muzikova tvorba se realizovala ve všech oborech užité grafiky (kromě knižní grafiky se věnoval tvorbě plakátů, navrhoval akcidenční tisky). Dalším spolupracovníkem Aventina byl Josef Kaplický, v jehož tvorbě se uplatnil konstruktivismus, zvláště v důrazu na písmo a jeho rozložení. I v dalších nakladatelstvích pracovaly výrazné osobnosti, které ovlivňovaly vzhled knižní produkce. Ladislav Sutnar pracoval pro nakladatelství Družstevní práce a je považován za nejvýznamnějšího představitele funkcionalistické typografie. Jeho úpravy směřovaly především k zjednodušení prvků, ale byly respektovány požadavky vzhledem k typu díla. Časté jsou kombinace fotografie (spolupráce s Josefem Sudkem) či kresby se sázeným písmem, zpočátku pouze na obálce.

Nakladatelstvím starajícím se o oživení produkce i přesto, že angažovala mladé výtvarníky, se nepodařilo modernizovat vzhled svých knih. Takto neúspěšně skončila

spolupráce nakladatelství J. Otto s Karlem Svolinským (Svolinský se věnoval ilustracím, mnohé byly navrženy jako grafické přílohy či vazby bibliofilů). Dalším umělcem, který se potýkal s ochotou nakladatele splnit podmínky, byl Cyril Bouda. Oba výtvarníci byli žáky Františka Kysely.

Nakladatelství Sfinx zakladatele Bohumila Jandy se dokázalo přizpůsobit novým nárokům nakladatelského podnikání. Jednalo se o mladé nakladatelství, které věnovalo mimořádnou péči výtvarné složce knihy (spolupráce s Toyen, J. Štyrským, M. Švabinským, J. Čapkem). Nakladatelství Melantrich reprezentuje typ nakladatelství spojené s konceptem velkých politických stran (ředitel byl Bedřich Fučík).

Ve 30. letech zaniklo Aventinum a další nakladatelství byla nucena zrušit některé velké projekty v důsledku hospodářské krize. Paradoxně se neomezila spolupráce nakladatelů s výtvarníky, některé silné podniky angažovaly do svých služeb autory spjaté s nakladatelským sdružením Kmen. Profesionální výtvarné zpracování se stává běžnou součástí. I přes ekonomické potíže dochází postupně ke zlepšení materiálů i technického provedení. Typografická úprava, úprava titulního listu, sazba, dobré písmo, nakladatelská vazba, přebal knihy (kresba, fotografie či fotomontáž), to vše dokonale technicky provedeno se stalo standardem běžné knihy.

1.15 Situace po druhé světové válce

Po druhé světové válce význam typografie postupně klesal. Národně orientovaná typografie spolu s realistickými ilustracemi poplatnými socialistickému realismu, omezení činnosti a postupný zánik malých soukromých nakladatelů (nastalo vyvlastňování či slučování tiskáren do gigantických celků), to vše ovlivňovalo novou podobu české knihy. Kniha měla být spíše užitková, na bibliofilie se hledělo jako na buržoazní přežitek. Vydávání krásných knih se stávalo obtížnější, tiskárny takové objednávky odmítaly. V důsledku strojní výroby a nedostatečné odborné kvalifikace docházelo opět k poklesu kvality knižní produkce (Pospíšilová, 2014, s. 35).

2. První česká grafička Zdenka Braunerová

2.1 Rodina Zdenky Braunerové

Zdenka Braunerová, křtěná Zdislava Rosalia Augusta Brauner, se narodila 9. dubna 1858 v pražském domě u Racenbeků do rodiny Františka Braunera a Augusty Braunerové. Matka Augusta, rozená Neumannová, pocházela po přeslici ze starého šlechtického rodu Hřebenářů, který byl pobočnou rodovou linií pánů z Harrachu. Rodiče Augusty měli salon, kde se scházela pražská intelektuální elita, mezi jinými sem docházel například Jan Evangelista Purkyně. Augusta měla kvalitní vzdělání, věnovala se hře na klavír a malování. Otec František, povoláním právník, byl především velký český vlastenec, původem z Litomyšle, po příchodu do Prahy se věnoval politice. Během svého života se setkal s mnohými význačnými osobnostmi české kultury, např. s Karlem Hynkem Máchou, F. L. Čelakovským, Antonín Dvořákem a dalšími (Lenderová, 2000, s. 15–21).

2.2 Dětství

Zdenka Braunerová se narodila jako nejmladší, čtvrté dítě, její starší sourozenci byli Vladimír, Bohuslav a Anna. Již od útlého dětství ji vychovávaly kojné a chůvy. Jedna z nejdůležitějších postav jejího života byla chůva Josefa Veselá, která vštěpovala Zdence Braunerové úctu k Panně Marii Svatohorské. Náboženská témata se potom opakovaně objevovala v její tvorbě. Výrazný vliv na dospívání Braunerové měl salon její matky, kde se mluvilo převážně česky; všichni sourozenci se již od raného dětství stýkali s mnohými českými umělci, což se oproti jiným vrstevníkům projevilo v jejich živém zájmu o kulturní dění. Rozdílná kulturní orientace rodičů Zdenku nesporně ovlivnila, otec byl zaměřen více na východní, matka na západní kulturu (Lenderová, 2000, s. 29–41).

2.3 Počátky výuky

Koncem 60. let začala Zdenka se sestrou Annou navštěvovat vyšší dívčí školu v Praze, kterou lze považovat za předchůdkyni pozdějších měšťanských škol. Možná právě díky učiteli kreslení Soběslavovi Pinkasovi se zde Zdenka začala více zajímat o malování. Dále získala i hudební vzdělání, dokonce uvažovala o kariéře zpěvačky. Významným zdrojem pro poznání osobnosti Zdenky Braunerové jsou její deníky, které si začala psát ve čtrnácti letech. Zpočátku se jednalo o nevinné dětské zápisky, ale postupem času přibývaly úvahy a také citáty z knih a časopisů. S rodinou Zdenka také velmi často cestovala do ciziny, například do Vídně či Paříže na Světovou výstavu (Lenderová, 2000, s. 43–49).

2.4 První vztah

Po návratu do Čech (1876) se Zdenka pustila aktivněji do malování, jejím prvním

skutečným učitelem a zároveň první láskou se stal Antonín Chittussi, s nímž se věnovala především krajinomalbě. V období známosti s Chittussim začala Braunerová vážně uvažovat o kariéře profesionální malířky. Chittussi zasvětil Zdenku do technických tajů kresby a malby, nabádal ji k pílì, studiu přírody a ke správné volbě motivů (Toman, 1963, s. 15). Braunerovou a Chittussiho spojoval odpor k měšťáctví, tehdy se silně projevoval v české společnosti, on jej vnímal z hlediska sociální nerovnosti, Zdenka spíše z hlediska vkusu a umění. Rozděloval je vztah k Paříži, Zdenka se v Paříži cítila dobře až svobodně, Chittussi se ve své tvorbě neustále vracel k české krajině, navíc mu nevyhovovala francouzská lehkovážnost. Zdenka se věnovala především malbě v okolí Roztok, Suchdola i Litomyšle. Rodina až na sestru Annu pro Zdenčiny umělecké sklony neměla pochopení (Lenderová, 2000, s. 50–61).

2.5 Počátky cestování

Od roku 1879 se začalo zhoršovat zdraví Františka Braunera. 10. června 1880 se nechal převézt do Roztok a 21. července téhož roku zemřel. Smrt otce Zdenku velmi zasáhla, v pozůstalosti se dochovalo několik kreseb jejího otce na úmrtním loži. Otcova smrt zřejmě urychlila Zdenčino rozhodnutí, aby se naplno stala malířkou. Toto rozhodnutí vyvolalo v pražské společnosti rozruch, Braunerovi 6. prosince 1880 odjeli do Paříže (Lenderová, 2000, s. 62–65).

V Paříži začala Zdenka navštěvovat "Académie Colarossi", což byla malířská škola vedená Filippem Colarossim. Zdenčíným učitelem na akademii byl Françoise Courtoise, vyučována byla v atelierech, kde se drželi osvědčených postupů, navzdory vrcholícímu impresionismu. Studenti se věnovali figurální a historické malbě, obrazy se měly především prodávat. Paříž měla i další nespornou výhodu, oproti Čechám se tady již hlásily o svá práva ženy-umělkyně. Byly zde založeny ženské malířské organizace Union des Femmes Peintres, Sculpteurs, nebo Graveurs, do které Zdenka později vstoupila. V roce 1882 Braunerová navštívila Drážďany (Lenderová, 2000, s. 65).

Zdenka spolu s matkou a sestrou Annou, která měla těsně před svatbou, odjely na konci ledna 1883 do Itálie, kde je uchvátily umělecké památky. Z pobytu v Itálii Zdenka čerpala inspiraci pro další uměleckou tvorbu (Lenderová, 2000, s. 68).

2.6 Život v Čechách a Paříži

Po svatbě sestry zůstala Zdenka Braunerová sama s matkou v Roztokách a svůj životní styl zcela přizpůsobila budoucímu povolání malířky, zajímala se hlouběji o výtvarné umění, ale také potřebovala společnost, která by jí poskytovala různorodé podněty k přemýšlení, psaní i diskuzím. Nepřestávala chodit do společnosti, i když se potýkala s neúspěchy.

Nedařilo se jí profesně ani v milostném životě neměla štěstí. Jistě k tomu přispěla neuskutečněná svatba s Chittussim. Emancipistky měly v té době oporu jen u Vojty Náprstka, v jehož Americkém klubu dam se Zdenka angažovala. Byl to právě Náprstek, který Zdence navrhl cestu do Japonska, avšak Zdenka dala přednost cestě do Paříže (Lenderová, 2000, s. 71–73).

Pobyt v Paříži byl sice krátký, ale pro Braunerovou se stal důležitým mezníkem. Díky častému cestování mezi Prahou a Paříží vnímala rozdíly mezi oběma městy, uvědomovala si rozdílnost národů – Francouzi byli velkorysí a svobodní, kdežto Češi malodušní, opatrní a někdy až úzkoprsí. Ve Francii našla Zdenka potřebnou svobodu pro tvorbu, což se projevilo občasnými úspěchy vykoupenými trápením a smutkem. Sužoval ji velmi často pocit osamění, který měla v Praze a v Roztokách, nedovedla se ho ale zbavit ani v Paříži (Lenderová, 2000, s. 73).

Do Zdenčina života výrazně zasáhl Julius Zeyer. Komplikované přátelství, které nikdy nepřerostlo v milostný vztah, bylo zdrojem inspirace, ale i bolesti. Oba umělce spojovala zvláště nechuť k českému provincialismu, odpor ke kompromisům, kritický patriotismus a také zájem o Japonsko. Díky Zeyerovi Braunerová navázala vztahy s francouzskou uměleckou modernou, která se pro ni stala oporou a vzorem. Zdenčina sestra Anna, provdaná za francouzského literáta Bourgese, pořádala salon, kde se setkávali přední francouzští umělci včetně Émila Zoly, mezi nimiž Zdenka získala nové přátele (Lenderová, 2000, s. 75–78).

Ženy v soukromých atelierech nebyly ve Francii nijak výjimečné, Braunerová si zde našla i několik přítelkyň. Ujal se jí portrétista Francois Courtois, dostávala zdarma soukromé hodiny od malíře Henriho Luciena Douceta a učila se také u módního portrétisty Carola Duranda, který patřil k oficiálním pařížským malířům. V květnu 1886 byl založen frankofilní spolek Alliance Francaise, jehož členkami se Braunerová i její matka staly (Lenderová, 2000, s. 78–81).

Ještě před svým návratem domů se Braunerová vydala do Anglie, kde se po bližším kontaktu se zdejší uměním stala příznivkyní anglické kultury. Braunerovou ovlivnilo zvláště setkání s dílem malířů Johna Constabla a Williama Turnera a knižní grafikou Williama Morrisa. Zde také pronikla částečně do tajů lepty (Lenderová, 2000, s. 80–81).

V roce 1889 se v únoru uskutečnila výstava Union des femmes Peintres, na níž Braunerová vystavovala své práce a kde jeden z olejů získal kladný ohlas. Během svého pobytu v Paříži udržovala kontakty s českými umělci, vedla korespondenci s Josefou Náprstkovou, pro kterou nakupovala věci do sbírek muzea (Lenderová, 2000, s. 85–86).

Cesty do Prahy a Paříže Zdeny nenaplnily, trpěla neúspěchem, neopětovanou láskou Zeyerovou, v Paříži zase trpěla pocitem ztráty domova. Po jednom z takových návratů do Paříže se kromě intenzivních příprav na výstavy začala věnovat překládání českých a moravských písní. Rovněž rozvíjela kontakty s francouzskými umělci. Její život získal pravidelný rytmus. Stále se potýkala s finančními problémy, prodávala sice obrazy, ale byla do značné míry závislá na svém podílu z pronájmu domu U Racenbeků. Uvažovala i o trvalém návratu do Čech (Lenderová, 2000, s. 90–94).

2.7 Lásky

2.7.1 Vilém Mrštík

S bratry Mrštíkovými se Braunerová seznámila na Moravském Slovácku. Po počátečním korespondenčním období se začali s Vilémem stýkat i v Praze. Braunerová se zcela nesobecky pokoušela prosadit Mrštíka v umělecké společnosti – v „nejvyšší vrstvě estétů“. Domluvili se i na společném pobytu v Paříži. Zatímco Mrštík ohromený velkoměstem poznával blíže Paříž, Braunerová pilně pracovala. V roce 1895 Braunerová strávila s Mrštíkem Vánoce v Hustopečích, kde zcela propadla kouzlu folkloru. Z plánované svatby nakonec sešlo. Mrštíkovi vadila Zdenčina odlišnost, kultivovanost, rozhled a její dominance. Co je spojovalo, byla Pohádka máje, Mrštíkův román, který se Zdenka rozhodla ilustrovat. Vybrala papír, tisk, vymyslela nákresy na vazbu, formát knihy. Neshody v průběhu přípravy knihy k vydání spolupůsobily při rozchodu spisovatele a malířky. Zdenka měla představu, jak by měla dokonalá kniha vypadat, Mrštíkovi se nelíbilo, že finální podobu textu románu určovala Zdenka. Další věc, která je spojovala, bylo angažmá za záchranu staré Prahy. V roce 1896 Mrštík koncipoval manifest Českému lidu, Braunerová pomáhala se sbíráním podpisů. Bourání však pokračovalo. Zatímco se Braunerová snažila zachytit starou Prahu v leptech, psala do Rozhledů, Mrštík napsal agitační text Bestia triumphans – oba bojovali za starou Prahu, ale vrátit k sobě už se nedokázali (Lenderová, 2000, s. 97–104).

Zdenka se v době, kdy osaměla, ještě intenzivněji věnovala umění. Od roku 1897 se datuje důležité přátelství s F. X. Šaldou (Lenderová, 2000, s. 105–106).

2.7.2 F. X. Šalda

Braunerová se Šaldou vedla intenzivní korespondenci, spojoval je zájem o mysticismus, nechut' k soudobé společnosti i podobné pesimistické naladění. Byl tu však zvláštní vztah mezi ní, Šaldou a Růžnou Svobodovou, která si Šaldu žárlivě střežila a viděla tak ve Zdence konkurenci. Cesta Braunerové do Paříže v roce 1898 měla jediný účel – uspořádat soukromé věci. Po návratu do Prahy ošetřovala Šaldu, který onemocněl, ale

vzájemně se čím dál více odcizovali. Zdenka strávila nějaký čas v Praze spolu se sestrou a její dcerou, které ji přijely navštívit. Kromě toho střídavě pobývala v Chýnově u sochaře Františka Bílka a v Roztokách. Se Šaldou se sice již téměř nevidali, zato potkala novou spřízněnou duši, Miloše Martena (Lenderová, 2000, s. 106–110).

2.7.3 Miloš Marten

Marten se s Braunerovou poznali v roce 1901 na pražské výstavě Augusta Rodina, jehož umění Marten obdivoval. Začali si psát, ale Zdenka měla z nového vztahu strach, svěřila se jen sestře, až v roce 1903 jejich vztah přerostl dosavadní přátelství. Braunerová pomohla Martenovi k úspěchu, upravila většinu jeho děl a pomohla mu navázat kontakty v Čechách i ve Francii. V období přátelství s Martenem se Braunerová přimkla ke grafice a zvláště se věnovala knižní ilustraci. Také se pustila do stavby atelieru v Roztokách, který v roce 1904 otevřela (Lenderová, 2000, s. 110–112).

Marten odjel v roce 1907 do Paříže, navštívil rovněž Itálii, což byl jeden z mezníků v jeho tvorbě, přiklonil se k románské vzdělanosti a latinskému tradicionalismu. Vedl si deník, kam si zapisoval vše důležité. Po návratu do Paříže onemocněl tyfem, během těžkého průběhu nemoci o něj Braunerová starostlivě pečovala. Zdenka se v roce 1911 účastnila výstavy prací českých malířek v Turnově, kam ji pozval malíř Jan Prousek. Do míst svého dětství se ráda vracela až do své smrti. Výstava měla velký ohlas, její práce se líbily a několik se jich i prodalo. Při svých pobytech na Turnovsku poznala mladou Annu Kopalovou, kterou později pozvala do Roztok a seznámila ji s Martenem. Marten se do ní zamiloval a v roce 1912 se vzali. Jak Braunerová, tak Marten se později rozešli s MR a nedlouho poté vypukla válka. Zdenka neměla zprávy o sestře, v Praze neměla téměř žádné přátele. Také Marten musel jako mnozí další umělci narukovat. Válka se mu stala osudnou. Zemřel na tyfovou horečku v roce 1917. Jeho manželka Anna se spolu se Zdenkou starala o jeho odkaz a pokračovala v tom i po Zdenčině smrti (Lenderová, 2000, s. 112–118).

2.8 Folklor

Otec Braunerové pocházel ze mlýna a nikdy na svůj původ nezanevřel. Moderní kultura se počátkem 19. století zhlížela v lidovosti a prostotě, pořádaly se národopisné výstavy. Velmi populární bylo též napodobování lidových vzorů nejen v malířství, ale i v keramice či nábytku. Zdenka pohrdala maloměšťáctvím a dávala přednost právě lidovému umění. Lidové umění milovala pro opravdovost citu a nevyčerpatelnou fantazii a nenapodobitelnou prostotu projevu (Toman, 1963, s. 29). Znala české pohádky, zpívala české písně a zajímala se o lidové kroje, především o hanácké, jeden si dokonce sama ušila. Podílela se na přípravách výstavy Exposition des Art de la femme, kde se francouzská veřejnost mohla

seznámit s ukázkami českého lidového umění. Výstava měla značný ohlas. Podobnou výstavu pomohla zorganizovat v Praze, kde se také dočkala kladného přijetí (Lenderová, 2000, s. 120–126).

Braunerová nějaký čas trávila přímo na Hanácku a Moravském Slovácku, kde hledala inspiraci, avšak téměř neviděla problémy, jako byla ngramotnost či vysoká úmrtnost dětí na venkově. Malířka, která měla evropský rozhled, byla naprosto okouzlena „lokálně i sociálně ohraničenou kulturou“. Zdenka sbírala různé předměty, vyráběla repliky lidového skla, zdobila šaty lidovými výšivkami, angažovala se v organizování výstav – například Výstavy československého lidového umění v Paříži, které Zdenka v roce 1920 podřídila vše a která měla obrovský úspěch (Lenderová, 2000, s. 127–134).

2.9 Objevy

Altruismus Zdenky Braunerové se projevoval stálou potřebou pomáhat lidem a podporovat je. Platilo to zvláště, když se jednalo o umění. Podpořila řadu talentovaných umělců, kterým pomohla se prosadit (Lenderová, 2000, s. 135).

František Bílek byl jedním z nich. Spjoval je zájem o středověk a starokřesťanské umění. Když se Bílek později odklonil k symbolismu, Zdenka ho nepřestala podporovat a stále v něj věřila. Spjoval je i společný zájem o lidové umění a kulturu (Lenderová, 2000, s. 135–140).

Joža Uprka byl malíř, který se Zdenkou také úzce spolupracoval. Jejich společným zájmem byla lidová kultura a Moravské Slovácko. Nakonec je spojilo pevné přátelství na celý zbytek života (Lenderová, 2000, s. 140–143).

Jan Zrzavý nacházel inspiraci ve středověku a také byl velký obdivovatel Martena a Zeyera. To ho svedlo dohromady s Braunerovou, která ho podpořila, pomohla mu z depresí a poradila mu, aby při malování myslel na lidi před obrazem, kteří by měli malíři i obrazu porozumět. Pomohla mu s organizací výstav v Topičově síni, dodala mu víru v sílu talentu (Lenderová, 2000, s. 143–146).

2.10 Auguste Rodin

Auguste Rodin a Zdenka Braunerová se poprvé setkali v Paříži a podruhé v Praze při konání výstavy Rodinových děl. Zdenka ho poté doprovázela na cestách Čechami a Moravou, Rodinovi se zejména líbilo na Moravském Slovácku. Někdy čas si se Zdenkou psali, Braunerová díky němu našla opět chuť do práce, věnovala se stavbě atelieru v Roztokách a také navštívila Telč, kde objevovala krásy sklářské výroby (Lenderová, 2000, s. 147–161).

2.11 *Paul Claudel*

Paul Claudel působil v Praze jako konzul od roku 1909. Díky Miloši Martenovi o něm velmi brzy věděla celá pražská literární společnost. Se Zdenkou je spojovalo pevné přátelství, ale také bytostný konzervatismus a víra v Boha. Společně se zajímali o starou Prahu či o jezuitskou historii. Zdenka mu často vyprávěla pověsti, mýty a pohádky. Další silnou inspiraci našel v Českém ráji, který milovala i Zdenka. V roce 1911 odešel Claudel do Německa a kvůli válce se již se Zdenkou nikdy nesetkal, psali si však až do její smrti (Lenderová, 2000, s. 162–182).

Po válce a vzniku samostatného Československa nebyla Zdenka spokojena ani se stavem domácí politiky ani s atmosférou života v Čechách. Nabírala si čím dál více práce a hledala útěchu ve víře. Měla silné vazby na Francii a ani její známí v Paříži na ni nezapomínali. Také urovnávala vztahy se svým bratrem Vladimírem a jeho dceři Jarmile pomohla k sňatku s milovaným mužem³. S přibližujícím se koncem života si Zdenka přála, aby její odkaz zůstal pohromadě. Zemřela 23. května 1934. Zůstalo po ní dílo, které čekalo na budoucí zhodnocení, nejen v obrazech, ale také v knižní grafice (Lenderová, 2000, s. 205–219).

³ Maurice Pellé – voják a diplomat, působil na Madagaskaru, v Berlíně a Maroku. Byl to vzdělaný člověk, s vytříbeným uměleckým vkusem (Lenderová, 2000, s. 212–213).

3. Zdenka Braunerová a její dílo

3.1 *Situace na konci 19. století*

V 90. letech doháněly Čechy své hospodářské a kulturní zpoždění za Evropou. České umění reagovalo na modernizační procesy a hledalo estetiku, která by vyjádřila zkušenost člověka v moderním světě (Merhautová, 2012, s. 43–46). V české grafice nebyli umělci, kteří by navázali na dílo Morstadtovo⁴ či Antonína Pucherny⁵. Až Juliu Mařákovi⁶ se podařilo během dvacetiletého uměleckého působení spojit starší a mladší výtvarnou generaci a položit základy, na nichž vyrostla celá česká moderní grafika. V 90. letech došlo k odklonu od idealistického pojetí krásy s ideálem harmonické a dokonalé formy ke kráse proměnlivé a zesílení subjektivismu. V situaci nastupující moderny se česká grafika vyrovnávala jak s těmito proměnami, tak s nedostatkem profesionálně zdatných umělců, kteří by byli schopni grafické řemeslo předávat. Teprve Eduard Karel⁷ zaučil do umění leptu několik umělců, mezi jinými Zdenkou Braunerovou (Toman, 1963, s. 32–33).

3.2 *Počátky tvorby*

Zdenka vyrůstala v rodině, kde byla obklopena kulturou a vkusem. Stala se malířkou, tak jak toužila, její první kroky vedl Soběslav Pinkas, později byla čtyři roky na akademii Colarossi v Paříži, kde studovala malířskou průpravu. Pobyt v Paříži ji přivedl přímo k zdroji umělecké inspirace. Ctila vzory, ale odmítla jim obětovat své vnitřní já, bála se všednosti. Inspiraci nacházela v krajině, ať v Paříži, či v Čechách, inspirovala se také v historii. Naučila se pracovat s kovovou deskou, jehlou a řezala i do dřeva. Krajina, architektura starých měst, staré tisky a lidové umění poskytovaly předlohy; kresba, malba, volná grafika, knižní grafika a sklo sloužily jako výrazové prostředky. Dílo bylo formováno niterným nutkáním, touhou po činech, ale i svéráznou osobností malířky. Zdenka tvořila nejen harmonické obrázky, v její tvorbě se odrážel hněv, vzdor a často i bolest. O motivech, které ji přivedly ke knize, napsala: „Nebála jsem se tradice, nevolala po spravedlnosti, ale ani jsem se nebála pokusu prolomit zatarasenou baštu banalit a konvencí vládnoucího nevkusu v knižní úpravě“ (Novák, 1932, s. 5–8).

Braunerová se ke grafice dostala až jako vyspělá malířka. Díky dlouholetým pobytům v cizině měla široký rozhled a vysoká měřítko. Impuls věnovat se grafice přišel kvůli staré Praze a její plánované asanaci. Praha byla její láska, věnovala městu řadu kreseb i prací, které

⁴ Vincenc Morstadt (1802–1875), český malíř a kreslíř (Wikipedie, 2015, online).

⁵ Antonín Pucherna (1776–1852), český malíř, grafik, kreslíř, rytec a pedagog (Wikipedie, 2015, online).

⁶ Julius Mařák (1832–1899), český krajinář, kreslíř a grafik (Wikipedie, 2016, online).

⁷ Eduard Karel (1861–1950), český grafik (Web města Smiřice, 2014, online).

převáděla do grafických technik. V cílevědomé grafické práci našla Zdenka svůj nejvlastnější projev, bojovala a ujasňovala si své poslání. Postupně zvládla techniku leptu a dřevorytu, kterou ale spíše omezovala na drobnou knižní grafiku (Toman, 1963, s. 33–34).

3.3 Provedení kreseb

Kresba bývá první, svěží, neotřelý umělcův nápad, u Braunerové nabýval ještě většího významu než u jiných umělců. Byla jejím nejvlastnějším projevem a jejímu nadání i nejbližší. „V akvarelu Zdenka docilovala rychlým záznamem neobyčejně svěžího účinku“ (Toman, 1963, s. 35). Důležité byly i kresby, které předcházely budoucím leptům, akvatintám a dřevorytům, pokud byly datované, mohly sloužit i pro datování grafických listů.

Největší počet autorčiných kreseb byl vytvořen tužkou, v menším počtu se dochovaly uhlové kresby a nejméně je kreseb perem. Kresebné dílo Braunerové je ucelené, nejde zde dost dobře diferencovat fáze, které jsou u leptů nebo knižní grafiky markantnější (Toman, 1963, s. 35).

Kresebný styl Zdenky Braunerové má velmi osobitý projev, není to jemná popisná drobnokresba s důrazem na detail, s níž se setkáváme v 19. století. Její tvorba je velkorysá, jsou vypuštěny „podružné podrobnosti se zřením k celkovému dojmu.“ Tahy jsou energické, prudké, je vidět temperament, často jsou markantní silné linie (proto nepoužívala tak často pero) bez korektur a rozpaků. Typickým výtvarným prostředkem je šrafování, kde zesiluje stíny zejména u architektur, některé části kresby jsou jen naznačeny. Charakteristickým rysem kreseb Braunerové je vyváženost a vyjádřená nálada: je v nich zachycen smutek – asanace Prahy, nebo naopak živelná radost – venkov, krajina (Toman, 1963, s. 35–36).

3.4 Inspirace

Braunerová byla ovlivněna francouzskou malbou, okouzila ji generace mistrů barbizonských⁸, oslovilo ji rovněž umění, se kterým se seznámila během návštěvy Anglie. Braunerová v grafickém díle často reagovala na bezprostřední podněty. Např. v boji za starou Prahu, proti ničení nenahraditelných hodnot, zachycovala ohrožená místa. Počátky její knižní grafiky – vydání Pohádky máje se stalo mezníkem pro vznik krásné české knihy – spadají do doby hlubokého úpadku domácí knižní kultury. Rozhodnutí Braunerové upravit Mrštíkův román bylo promyšlené, podložené důkladným studiem starých českých tisků ze 17. a 18. století a inspirované morrisovským pojetím knižní úpravy (Toman, 1963, s. 7–8). Braunerová si oblíbila vzhled starých českých tisků, obdivovala Boršický kancionál, Melantrichovy tisky,

⁸ Skupina francouzských malířů, zaměřených na krajinomalbu, kteří se usadili u vesnice Barbizon okolo roku 1830, aby zde nacházeli motivy pro své obrazy (Wikipedia, 2015, online).

tisky Landfrasů a Škarniclů, či Nebekliče a Kalendáře (Novák, 1932, s. 6). Cíleně rozvíjela své umění ve vztahu k literární předloze. Obeznamenost s textem, který chtěla ilustrovat, musela být důkladná (Toman, 1963, s. 7–8).

Úroveň české ilustrace na konci 19. století byla poplatná narativnímu vyjádření (často tyto kresby působily naivně a zobrazovaly úseky děje). Francouzské knižní ilustrace měla za sebou převratný vývoj zvláště díky vysoké úrovni grafických technik (dřevorytu a litografii). Na konci století se již projevovaly vlivy nastupujících modernistických slohů, které Braunerovou neoslovily. Braunerová našla inspiraci v Anglii u Williama Morrisa, malíře, básníka, grafika a typografa, obdivujícího středověk a rané začátky knihtisku. Zdence byla Anglie i po stránce typografické bližší, zejména pro tučnější typy písma, jimiž se inspiroval Morris (Toman, 1963, s. 55–56).

Také v českých knihách – zvláště v kancionálech – se projevoval smysl pro celkové uspořádání. Nejspíš proto Braunerová začala věnovat pozornost grafické úpravě starých kodexů, klasické vzory jí byly blízké. O podobě krásné knihy měla zcela jinou představu, než jak vypadaly módní úpravy českých knih. Srovnávala naše knihy s evropskými, ale shledávala jen úpadek. Zdenka uměla mluvit věcně a jasně o skutečnostech, její „duševní rozvržení díla je v harmonii s vnějškem, jak velí odvěké pravidlo umělecké práce“ (Novák, 1932, s. 9–11).

Zdenka Braunerová se úpravě knihy nevěnovala náhodně, ale ze skutečné lásky ke knize. Jiní autoři (Marold, Mucha, Dědina) přizpůsobili své malířské cítění knižní ilustraci, ale ke knižní úpravě blízko neměli. „Braunerová ke knize byla přímo pudově puzená, ovlivněna byla bibelotem, pobytem v cizině, vrozeným estetickým cítěním znásobeným vlivem Julia Zeyera. Odmítala obhroublost vzhledu české knihy“ (Toman, 1963, s. 55).

3.5 Knižní grafika

Knižní dílo autorky můžeme rozdělit do tří období. V prvním období hledá svůj styl (1897–1906), druhé období zahrnuje tvorbu pro Martena, zejména výzdobu jeho práce Edvard Munch, třetí období je od Martenova Akkordu až k poslední práci z roku 1932 (Toman, 1963, s. 57).

3.5.1 První období

3.5.1.1 Pohádka máje 1897

Rok 1897 byl mezníkem nejen pro Braunerovou, ale i pro českou knižní grafiku, vyšla totiž Pohádka máje (Příloha č. 1) od Viléma Mrštíka, ilustrovaná a celkově upravená Braunerovou (viz Dyrynk, 1993, s. 80–86; Sáňka, 1923, s. 119), dílo nejvíce proslavené, spadající na začátek její tvorby. Zdenku Mrštíkův román zaujal, nakladateli Ottovi slíbila, že

nahradí škodu, pokud se dílo nebude líbit a nabídla mu kresby zdarma. Realizací Pohádky máje uskutečnila autorka svůj sen – vypravit českou knihu, kde by kresby nebyly pouze ilustrací, ale jakýmsi tichým doprovodem, který předznamenává obsah (Toman, 1963, s. 57). Braunerová použila ruční papír, přírodní okraje, vazbu na pravé vazy. Slabina byla v písmu, jehož byl nedostatečný výběr. Také tisk byl dokonale černý jen při prvním vydání. To byla frustrující skutečnost pro náročnou umělkyni, která kladla důraz na dokonalou řemeslnou práci. Její záhlaví, viněty na konci kapitol a moravská orlice na titulním listu byly naproti tomu dokonalé (Toman, 1963, s. 57–58). Text je rozdělen na oddíly, které jsou označené, styl dekorací ladí s obsahem díla, v záhlavích jsou dekorace provedené měkčím perem a není překročen rozměr plochy. Dekorace jsou v některých částech bohatší v detailech, jinde naopak převažuje spíše jednoduchost (Novák, 1932, s. 13). Pohádkou máje Braunerová nastartovala proces, v němž česká kniha postupně získávala ušlechtilější tvář. Pohádka máje představuje první promyšlený pokus o krásnou knihu, která neměla jen literární poslání, ale i výtvarné, až knihomilské. Nejvíce oceňované jsou jednoduchá výzdoba a jednotnost celkového pojetí výzdoby. „Braunerová neilustruje, snaží se navodit vnitřní náladu knihy“ (Toman, 1963, s. 58). V motivech rybek či dráček už se ukazuje autorčin typický styl ornamentu. Snahou Braunerové nebylo jen provést dokonalé grafické návrhy ornamentů, ale prokázat se i kvalitní typografií (Toman, 1963, s. 57–58). Nakladatelská vazba také navržená Braunerovou měla být vázána na provazy, což nebylo realizováno z ekonomických důvodů, vyzdoben byl hřbet knihy, zlacení bylo provedeno štancnami. Nedostatky řemeslnické práce se projeví i přes veškerou snahu Braunerové. Autorka později omlouvala slabiny v řemeslném provedení (například dvojí nesourodý tip, děravá vazba, špatný rejstřík či nestejnou barvu). Především Dyrynk ocenil vyřešení titulu a rozložení sazby na stránce. I přes některé nedostatky byla Pohádka máje považována za důležitou událost v procesu vzniku novodobého českého knižního umění (Novák, 1932, s. 13–15). V roce 1930, ve 12. vydání Pohádky máje Braunerová nahradila pět záhlaví, tři závěrečné viněty a kresbu na zadní obálce (Novák, 1932, s. 11).

Autorka díky Pohádce máje přinesla do knižní kultury nový prvek – citlivé výtvarné zpracování. V knižní kultuře to byl obrat k lepšímu, ačkoliv činnost autorky nepodnítila okamžitě další autory k následování. V následujících letech se Braunerová celkovým knižním návrhům téměř nevěnovala, navrhovala jen obálky, titulní a závěrečné viněty nebo linky (Toman, 1963, s. 59–60). Zkoušela nové styly, svůj čas vyplňovala volnou listovou grafikou a výzdobou skla (Novák, 1932, s. 15–16).

3.5.1.2 *Bestia triumphans*

Mrštíkův text *Bestia triumphans* (Příloha č. 2) byl reakcí na bourání staré Prahy (Toman, 1963, s. 59). Braunerová nakreslila perem na velkou plochu obálky tři staré domy z Uhelného trhu, perspektivně zúžené a do oblohy vepsala titul neknižním, zdobným písmem (Novák, 1932, s. 15–16).

3.5.1.3 *Miloš Marten a jeho knihy*

Významné bylo setkání s Milošem Martenem, který ovlivnil práci Braunerové, dbal o výpravu svých knih, vnesl do české knižní kultury cítění a vkus, nelákala ho moderní úprava, jeho vkusu odpovídaly knihy W. Morrisa. Razil zásadu, že obsahem knihy je myšlenka, knižní úprava pak pouze přiléhavý, ale nevtíravý doprovod. Kniha by měla být poctivá a poctivostí mínil kvalitní tisk. Braunerová vyzdobila téměř všechny jeho knihy. Ve vzpomínkách je Marten uveden jako první, kdo věřil jejím grafickým pracím (Novák, 1932, s. 17).

Autorčina úprava eseje Otokar Březina (viz Sánka, 1923, s. 117) působí neosobitě, grafika je ovlivněna módou z přelomu století a znamenala určitý krok zpět (Toman, 1963, s. 60–61). Celkově je kresba hodně stylizovaná, ve vnitřním prostoru je umístěn titul z tehdy módního secesního písma. „Jednoslovné řádky proloženy dvěma řadami alinei (černá a červená). Pravoúhlý rámeček je řešen jako plocha sazby, šíří se od ohbí kolem horního okraje ke spodnímu, opět se jedná o kresbu perem“ (Novák, 1932, s. 17–18).

Do knihy esejí *Styl a stylizace* (viz Sánka, 1923, s. 33) navrhla Zdenka opět perokresbu, park posetý květy, jezírko, páva a štíhlé stromy jako kulisu (Příloha č. 3). Do horizontu je zasazen rámeček s rudě tištěnou sazbou titulu. Obálka je v secesním stylu (Novák, 1932, s. 19).

3.5.1.4 *Růžena Jesenská, Élemir Bourges a Karel Dyrynk*

Kniha *Růženy Jesenské Rudé západy* (viz Sánka, 1927, s. 19) byla vydána v nákladu 37 číslovaných výtisků na ručním papíře a s výbornou typografickou prací Karla Dyrynka. Kniha měla rozměrnější formát, v dekoru byly použity listy vavřínu, které se táhly od přední strany obálky přes celou knihu až na zadní stranu rudě tištěné obálky. Celkově byla výzdoba spíše skromná, neosobní, s dobrou sazbou a rovnoměrným, sytým tiskem (Novák, 1932, s. 20).

Kniha *Élémira Bourgese Ptáci odletí a květy opadají* (Příloha č. 4), vykazuje tiskařskou ledabylost, pouhých deset výtisků se tisklo na lepším papíru. Autorčina úprava ale pozvedává úroveň díla, široký rámeček, fantaskní i normální zvířata, vše je podáno s velkou

fantazií. Opět je zde dekor z vavřínových listů, kterými je rozdělena vnitřní plocha obálky a orámována zadní strana a hřbet knihy (Toman, 1963, s. 61).

Zdenka Braunerová vzpomínala⁹ na Karla Dyrynka, se kterým ji spojovala představa o dokonalé knize, kde by se tištěné písmo spojovalo v celek s iniciálami; nárok budící nelibost u tehdejších sazečů. Teprve Dyrynk měl možnost realizovat tyto náročné představy, kterou měl díky svému profesnímu postavení; své zkušenosti později popsal v knize *Typograf o knihách* (viz Sánka, 1927, 55–56). Zde detailně rozebírá na příkladech dobové knižní produkce jednotlivé složky knihy – úroveň řádkování, iniciály, odstavce, konce stránek, viněty, poměry prázdných okrajů a také kvalitu papíru, na který kladl velký důraz (Novák, 1932, s. 24).

3.5.2 Druhé období

3.5.2.1 *Edvard Munch*

Za začátek zralého období práce Braunerové pro knihu bývá označována úprava Martenovy práce o Edvardu Munchovi (viz Dyrynk, 1993, s. 86–92; Sánka, 1923, s. 67–68). Jednalo se o vydání na ručním papíře, typograficky dokonalé (Toman, 1963, s. 62). Autorka ručně kolorovala ve dvaceti výtiscích dekorace, vyšlo jen osmdesát sedm výtisků kvůli nedostatku papíru (Novák, 1932, s. 25). V iniciálách (Příloha č. 5) a vinětách najdeme fantaskní zvířata i jiná domácí, autorka se snažila o harmonickou vazbu iniciál a písma (Novák, 1932, s. 24).

3.5.2.2 *Moderní revue*

V roce 1906 vstupuje Braunerová do *Moderní revue* (MR), přitahována průkopnickou činností Arnošta Procházky. V letech 1906–1913 se podílí na výzdobě osmi ročníků MR a oživuje „jednozvučný sled a sklad stran svými vinětami, kreslené perem a reprodukované fotozinkem. Vytváří bohatý sled dřevorytových linek, ornamentů, vinět, obálkových záhlaví (ty později používá u dalších knih), doplňuje je jen frontispisem, titulním listem nebo iniciálou“ (Toman, 1963, s. 62). V návrzích se projevila autorčina bohatá výtvarná fantazie, čerpala z minulosti, objevily se i prvky egyptské, mezopotámské, starokřesťanské, benátské, starofrancouzské a později i prvky lidové ornamentiky. Častým motivem autorčiných ornamentů je páv, ryby, ptáci, kočky a pár holubic, většinou stylizovaných symetricky (Toman, 1963, s. 62–63). Objevují se také architektonické prvky: chrliče, fiály, okapy. Orientální prvky se v návrzích objevují až později, díky Zeyerovu vlivu. Lidové prvky, nejčastěji v ornamentální podobě, se objevují v podobě jelena, holubice; stylizovaná

⁹ Autorka vzpomínala v příspěvku k jubileu Karla Dyrynka – Zdenka Braunerová, *Panu Karlu Dyrynkovi k jeho jubileu*. *Typografia XXXIII*, str. 72 nn. (Novák, 1932, s. 22).

granátová jablka – vyjadřují autorčin láskyplný vztah k lidovému umění, zejména na Slovácku, Slovensku, Turnovsku (Toman, 1963, s. 62–63).

Dřevorytová výzdoba MR znamenala velký obrat v díle malířky. Fantaskní svět střídají ornamenty z rostlinných prvků. Najdeme zde dráčky, ještěry, delfíny, bazilišky, hady, nebo fantaskní vzory květin, to vše na šedých plochách stran žije vlastním životem. Autorčin způsob ve vyjadřování figur a dalších motivů v ornamentu je zcela originální (Toman, 1963, s. 63–64).

V letech 1907–08 Zdenka nahrazuje perové kresby dřevorytovými ornamenty a ilustracemi, které sama ryje, převažují egyptské a orientální prvky (Příloha č. 6). „Objevuje se zde tvarový traktament, technika, celkový tmavý tón, čára prosvětlující černou, význačná plošnost, častá symetričnost (Příloha č. 7), to vše typizuje novost podání, dekorace tady strhuje pozornost“ (Novák, 1932, s. 26). Kromě ornamentálních dřevorytů, Zdenka vytváří i dřevorytové ilustrace např. dřevoryt páva ve frontispisu k Martenově pohádce Černý páv (Novák, 1932, s. 26). Pro MR vytvořila okolo sto dvaceti špalíčeků, které si půjčovali další nakladatelé (Toman, 1963, s. 63–64).

V revue pro rok 1908–09 vyryla na obálku mnoho listů a vinět. Je zde patrný vliv Orientu s bohatými vzory tkanin, reminiscence z muzea Cluny (Příloha č. 8). Stylizace prošla menšími změnami, květiny, zvířata a ptáci jsou častěji symetricky seskupení a jejich linie jsou více oblé (Novák, 1932, s. 27).

V roce 1910–11 a 1911–12 převážily v autorčině tvorbě ornamentální dekorace. Křivky z listů, rozložené květy, lupeny či plody jsou uspořádány v lištách a vinětách, které mají širší rozměr (Novák, 1932, s. 27). V roce 1912 Braunerová spolu s Martenem opouští MR (Novák, 1932, s. 27).

Během svého působení v MR vyzdobila i několik knih, například Sen o říši krásy nebo drama Apollonius z Tyany Jiřího Karáska ze Lvovic či román Tanečnice Růženy Jesenské. Práce Zdenky Braunerové v letech 1906–12 se vyznačovala hlubším porozuměním funkce dekorace v knize a větším přilnutím k sazbě. Dekorační prvky jsou podobny těm, jakými zdobila MR. „Autorka stále více vnikala do podstaty plošného ornamentu a těžila z jeho funkcionálních možností. Ornamenty byly bohatší v detailech, rámce se rozvíjely ze základních efektních zvířat, úponky byly svázány s faunou. Půda měla černý nebo tmavý tón, viněty také ztmavly, písmo iniciál splývalo více s ornamentem, důležitá byla rudá a zahnědlá barva, která sloužila jako pomocná, nijak se nevтіřala a dotvářela dekorace“ (Novák, 1932, s. 27–28).

3.5.2.3 *Cyklus rozkoše a smrti*

Do roku 1910 Braunerová zápasila s písmovým materiálem. Pro svůj cit pro harmonii kresby s písmem do roku 1910 nenašla typografa, který by knihu dobře zpracoval (Novák, 1932, s. 29–30). Cyklus rozkoše a smrti (viz Dyrynk, 1993, s. 92–99; Sánka, 1923, s. 67) ilustruje v roce 1907; je zde mnoho kreslené výzdoby, „titulový rámeček, který se rozšiřuje od ohbí přes hořejšek do nejširší základy“ (často Zdenka takto využívala prostor) a efektivní písmová sestava. Do černé obálky je vkomponováno červené a bronzové písmo (Příloha č. 10). Zdenčiným nápadům chybělo užší spojení mezi vazbou a dekorem (Novák, 1932, s. 30).

3.5.2.4 *Knihy silných*

V *Knize silných* (viz Dyrynk, 1993, s. 100–104; Sánka, 1923, s. 68) a eseji Julius Zeyer Braunerová usilovala o pevnou slohovou jednotu; zvířecí a rostlinné prvky se v ornamentech prolínaly a rámcové titulní listy (Příloha č. 11) byly ukázkou správného pochopení dekorace (Toman, 1963, s. 64).

3.5.2.5 *Mysterium*

Novou výzdobu vytvořila Braunerová pro *mysterium* Paula Claudela (viz Sánka, 1923, s. 93), byly to tři perové kresby. Titulový rámeček typograficky i kompozičně lze zařadit k typu dekorací, které vytvořila autorka pro *Cyklus rozkoše a smrti* a *Knihu silných*. Nově se zde střetává černá a bílá, na druhé straně je nová skladbová variace, kdy je do vnitřku rámce vsazen dokonalý typografický titul provedený černou a červenou barvou (Novák, 1932, s. 34–35).

3.5.2.6 *Julius Zeyer*

Braunerová také ilustruje esej Julius Zeyer od Martena (viz Dyrynk, 1993, s. 110–114; Sánka, 1923, s. 68). Inspirace k dřevorytům autorka získala z přírodních vzorů a kombinovala je do černé a bílé. Vstupní rámeček (Příloha č. 12) odděluje údaje na titulní straně, rudka písma na fialové obálce je pozměněna bronzováním (Novák, 1932, s. 32).

3.5.2.7 *In memoriam Máchy*

Určitým vrcholem knižní tvorby Braunerové je *In memoriam* K. H. Máchy (viz Dyrynk, 1993, s. 114–120; Sánka, 1923, s. 32), dokonalý souzvuk dekorace, písma i práce typografické (Příloha č. 13). Dekorace tvoří stabilní celek, který je spojen společnou myšlenkou. Knižní grafika je zde ukázkou elegance, autorčiny kresby jsou pojaty s lehkostí a vyjadřují určitou ušlechtilost. Této dokonalosti bylo dosaženo díky spolupráci s Karlem Dyrynkem (Toman, 1963, s. 64). Později Dyrynk kritizuje typografickou nejednotnost, vzešlou ze dvou typů písma, ale cení rytmus sazečské práce, výborný tisk na znamenitém

papíru. Braunerová pro frontispis vyleptala desku, perem nakreslila titulní vinětu, iniciálu N a dekoraci na konci (příloha č. 14). Tyto tři dekorace tvoří nedělitelný celek, propojeny jsou myšlenkou, ale také podobným grafickým stylem. Prvky autorčiny dekorace zde dostávají pevnou podobu, která se již během malířčiny tvorby příliš nezměnila. Po roce 1910 existuje v české knižní kultuře podstatně užší spolupráce umění a řemesla knižního umělce s typografem, ale stále se vyskytují i všední tisky, nekvalitní papír či ledabylá úprava (Novák, 1932, s. 33).

3.5.2.8 *Dravci*

V knize novel *Dravci* (viz Sánka, 1923, s. 32) od Martena navázala Braunerová bohatou výzdobou na In Memoriam spolu s písmem, které se s výtvarným pojetím autorky dobře váže (Toman, 1963, s. 65). Pro tento titul Braunerová nakreslila obálku, šest vinět a linek a tři iniciály (Příloha č. 15). Celkově se inspirovala z pojetí úpravy a ilustrace, provedené v In memoriam, ke které se často vracela. Od roku 1910 provází návrhy Zdenky Braunerové dovezená písma americká – Pabst a Cheltenham. Autorka měla pro výrazná písma silnějších tahů slabost (Novák, 1932, s. 36).

3.5.2.9 *Kalendář paní a dívek*

V roce 1911 malířka vyzdobila pro Růženu Jesenskou *Kalendář paní a dívek*, do kterého nakreslila titul, záhlavní a závěrečnou vinětu a vypracovala návrh vazby (viz Dyrnk, 1993, s. 120–122). Dvanáct kreseb zvěrokruhu je obklopeno ornamenty z květin a vše je komponované do trojúhelníku. V dalších letech se zvěrokruh tiskl červeně, dekor na vazbě kromě archaizujícího písma projevuje „živý smysl pro knihařskou práci zlatičskou“ (Novák, 1932, s. 33–34). Ucelená jednota výzdoby je narušena jen použitím frakturového písma (Toman, 1963, s. 64–65).

V té době Braunerová pronikala i do výzdoby francouzských edic, kde se jednalo o knihy užitkové, nikoliv edice bibliofilské. Výzdoba byla omezena na titul, justification de tirage a drobné viněty. V 20. letech 20. století k harmonii přispívala i nová, dovážená písma, která měla tučnější řez a více autorce vyhovovala (Toman, 1963, s. 65).

3.5.3 Třetí období

3.5.3.1 *Miloš Marten*

Poslední období knižní grafiky Braunerové je zahájeno knihou esejů *Akkord* (Příloha č. 16), konfrontující dílo Máchy, Zeyera a Březiny (viz Sánka, 1923, s. 117), výrazněji se neliší od předchozích návrhů – má však gradující tendenci a je výrazem originálního projevu autorky, prvky jsou osobité, bez cizích vlivů. *Akkord* byl vydán za války, a bohužel jeho

typografické úpravě chybí dokonalost (Toman, 1963, s. 66). Dialog Nad městem (viz Sáhka, 1923, s. 32–33) vydal Ludvík Bradáč po Martenově smrti, Zdenka uchopila dílo pietně, výzdoba byla ukázněná (Příloha č. 17) a typografie od Dyrynka dokonalá (Toman, 1963, s. 66). Po Martenově smrti, který se podílel na vzniku moderní české knihy, byla Zdenka ochromena touto ztrátou. Básník ctil její dílo, vzdával čest její „ruce“ a souhlasil i s jejími zásadami.

Josef Portman vydal celkem dvanáct drobných tisků s výzdobou Zdenky Braunerové, přičemž díla od Martena převažují (Novák, 1932, s. 36–37). V roce 1924 začalo vycházet u L. Kuncíře souborné dílo Miloše Martena, výzdobu měla na starosti opět Braunerová. Autorka konečně našla odpovídající tiskařský projev – bylo dosaženo důležitého souladu s písmem, barva však nezvýraznila výzdobu titulu a iniciál (Toman, 1963, s. 66).

V letech 1920–1924 vznikla určitá mezera, na niž navázala poslední etapa knižní grafiky Zdenky Braunerové. Vzhled knih zvláště z hlediska typografie se orientuje na novou módu. „Účelovost, civilita, konstruktivnost, elementárnost zaklely ornament a ilustraci a nahradily je – ornamentem a ilustrací.“ Braunerová důsledně pokračovala dle svého vnitřního přesvědčení navzdory změnám v knižní produkci v tradičním přístupu k úpravě i ilustraci. Autorčiny poslední knihy se nelišily od těch předchozích, její umění vyzrálo, je v něm plně přítomna bohatá autorčina fantazie. V grafickém stylu se neobjevují žádné výrazné inovace, autorka pouze obměňuje již známé prvky (Novák, 1932, s. 40).

3.5.3.2 Život sv. Václava

Roku 1929 Braunerová ilustrovala na žádost biskupa Antonína Podlahy Život sv. Václava (Příloha č. 18), všechna vydání i v cizině měla stejnou obálku a závěrečnou vinětu (Toman, 1963, s. 67). Součástí návrhu je přes třicet variant iniciál (Příloha č. 19), které mají podobný vzhled, obměněny jsou často rozměry. Iniciály v rámci celkové kompozice výborně fungují, což dokládá autorčino mistrovství (Novák, 1932, s. 42).

3.5.3.3 Lyrika

Lyriku Karla Sabiny (Příloha č. 20) rovněž dva doprovodila Braunerová. Jedná se o jednu z mála knih, která měla adekvátní typografický i vydavatelský doprovod. Dekorace jsou kreslené perem, „důraz je položen do prvních stran“. Viněta, která také uzavírá knihu, titulový rámeček, záhlaví a iniciála tvoří výzdobu k Sabinově poezii (každý zpěv je zakončen vinětou). Z hlediska námětů jsou ilustrace podobné předchozím pracím – jsou zde delfíni, ptáčci, květy a plody (Novák, 1932, s. 37).

3.5.3.4 Závěry tvorby

V roce 1930 vyšla opět Pohádka máje, kterou malířka revidovala. Vynechala osm vinět spolu s kresbou na zadní straně obálky a nahradila je novými. Konečně měla kniha i kvalitní typografický návrh – písmo mělo výrazný řez, sazba a kvalitní tisk od titulu až na konec vytvořily pro dekorace vhodný rámeček, rovněž vazba a předsádka odpovídaly ostatním složkám knihy (Novák, 1932, s. 44). Revize 12. vydání Pohádky máje z roku 1930 má pro výše zmíněné kvality význam pro českou knižní kulturu – bývá považováno za základ českého moderního knižního umění. Kromě toho tato práce uzavírá období knižní grafiky Zdenky Braunerové (Novák, 1932, s. 44–46).

Výzdoba causerií Jaroslava Marie Tři krůpěje (viz Sánka, 1967, s. 379) jsou vzpomínky a meditace vzniklé z okouzlení italskými městy. Výzdoba se datuje poslední cestou Braunerové do Itálie. Je zde čárkový lept ve frontispisu a důraz je také položen na ústřední vinětu v titulu (Příloha č. 21). Kniha patří k jednomu z nejkrásnějších a nejpůvodnějších i díky kvalitnímu tiskařskému provedení (Novák, 1932, s. 44–45).

„Knižní umění Zdenky Braunerové vzniklo z touhy po kráse a jako protest proti banalitě. Zdenka chtěla průlomem obnovit setřenou líbeznost knihy. Začalo stylizací reality, přeskočilo k transpozici dekorační kultury východu a pak našlo vlastní čarovný svět představ a vtělilo se v podmanivý výzdobný sloh nevyčerpatelných obměn a čisté výtvarnické mluvy. Umění se nebálo tradice, rostlo a chtělo podat jen to nejlepší“ (Novák, 1932, s. 46–50).

3.6 Užitá grafika

Ex libris, zdaleka ne běžná součást knihy, Braunerová tvořila v počátcích své tvorby celkem výjimečně. Vytvořila ex libris pro Martena nebo Claudela. Další užitá grafika je těžko dohledatelná, jedná se o plakáty, či různé pozvánky (Toman, 1963, s. 71–72). Jako celek nedosahuje drobná užitková grafika takového významu jako knižní umění Braunerové, ačkoliv „vyšly z téhož ducha a odráží se v nich doba, ale vedle hlavního díla stojí jen jako podružné remarques“ (Novák, 1932, s. 47).

3.7 Závěr

Zdenka Braunerová vycházela, jak již bylo výše uvedeno, v počátcích své tvorby z kresby, avšak její základní umělecký charakter byl spíše grafický. Braunerová se podílela na znovuoobjevení grafiky jako svébytného umění, kromě toho je považována za první českou grafičku vůbec. V knižní grafice dosáhla brilantního projevu. Moderní umění ji nezajímalo, přiklonila se ke klasickým vzorům. Ve Francii měla Zdenka možnost studovat, doma nacházela pro svou bojovnost impulzy (Toman, 1963, s. 73–75). Začala tvořit v době, kdy

vrcholil proces přechodu od klasicismu k moderním slohům, kdy česká kultura hledala svůj výraz a místo v moderní evropské kultuře. Braunerová začínala Pohádkou máje, své knižní umění plně rozvinula ve spolupráci s MR. Stala se osobností a výraznou představitelkou knižní grafiky na přelomu století.

4. Role Zdenky Braunerové v procesu vzniku a utváření moderní české knihy

Zdenka Braunerová se knižní grafice začala věnovat až jako vyspělá malířka, impulsem a silným vlivem pro ni byla především plánovaná asanace Staré Prahy. V grafické práci našla své poslání. Měla široký rozhled a díky pobytům v cizích zemích i vysoká měřítko (Toman, 1963, s. 33–34). Zdenka Braunerová zaujala mezi ostatními umělci výlučné místo, měla zvláštní, odlišný názor na úpravu knih. Nekreslila pouze obálky pro nakladatelství, pro nakladatele pracovala málo, kniha musela nejdříve vzbudit autorčin zájem, aby na ní začala pracovat. Její výzdoba nebyla moderní, ale spíše archaizující – kreslila fantastické ptáky, draky, zvířata, ryla do dřeva podivné květy, často v prosté, naivní podobě (Dyrynk, 1993, s. 122).

„Naivnost a prostota se u autorky projevuje i v technice. Perokresba byla kreslena perem, bez vyhlazení, linie dřevorytu nebyla vždy hladká, dřevoryty nesly známky vybočení i zajetí rydla, světlo nebylo na některých místech dokonalé, okraje mazaly, dřevoryty byly mělké a neurčité, právě jejich primitivní provedení dává vzhled drsnosti výzdoby. Tiskaři mívali problém s autorčinými dřevoryty, pro výzdobu se obtížně hledalo vhodné písmo a tím někde vznikala nesouhlada a jakási drsná neurovnanost veškeré úpravy“ (Dyrynk, 1993, s. 122–123).

Zdenka se nesnažila být moderní, prosazovala názor, že úprava knihy kdysi už dosáhla svého vrcholu, že na složkách, z nichž se kniha skládá, nelze nic zlepšit a změnit. Vše nové pro autorku bylo odchýlením od správné cesty a zbytečným mařením času a myšlenky pro cosi chvilkového a módního, co postrádalo hlubší význam. Podle malířky nešlo vytvořit úplně od základů nový knižní styl, písmo, výzdobu, jakou měly středověké rukopisy a staré tisky z prvních století po vynalezení knihtisku. Proto se Braunerová soustředila již na vzniklé knižní umění a snažila se ho nově parafrázovat. Především ale bylo potřeba kvalitně knihu vytisknout a teprve potom se mohlo uvažovat o novém způsobu úpravy a novém knižním stylu. Právě v propojování autorka spatřovala možnost umělecké práce a originalitu. Pohádka máje, Cyklus rozkoše a smrti či In memoriam Karla Hynka Máchy neimitují, nepodobají se žádné staré knize, jsou zcela osobitými díly, pouze byly vytvořeny na základě inspirace dokonalých knižních výrobků dřívějších mistrů. „Pro Zdenku byl základ uměleckého cítění jednak zákonitá tradice – v čem je tradice vskutku výrazem dokonalosti a individuální vkus – jak se tradice nově uskutečňuje a jak se odlišuje ona dokonalost“ (Dyrynk, 1993, s. 123–125).

Knihy vypravené Braunerovou nemají výzdobu moderní – zato její iniciály, záhlaví a konečné linky i titulní kresby přinášejí originální styl do knižní grafiky – ptáčkové, lvíčkové a draci ve své „naivnosti chovají tolik vzácné stylové čistoty a poezie“ (Dyrynk, 1993, s. 126).

Autorčino knižní umění navazuje na staré tradice dokonalých tisků 17. století, které malířku uchvátily, snaží se neustále pokračovat ve stejném duchu a dále ho rozvíjet. Braunerová si uvědomila, že knihtisk se ocitl ve slepé uličce, začal upadat a klesat až k mechanickému opakování stále stejné šablony. I když se autorka vrací pro inspiraci do minulosti, vytváří ke knižní úpravě nový přístup. Avšak technická nedbalost nejednou knihy ilustrované Braunerovou poškodila, zavinila jejich „neurovnanost a rozdvojenost“ (Dyrynk, 1993, s. 126–127).

Do různých oblastí umění Braunerová vstupovala ovlivněna osudovými vztahy s významnými osobnostmi. Antonín Chittussi jí otevřel brány malířství, Vilém Mrštík podnítil k cílené grafické tvorbě a Miloš Marten ji dovedl k soustavnému přehodnocování krásné české knihy (Vlk, 1994, s. 7).

Autorčina knižní tvorba se jeví jako poměrně jednotná, nenajdeme zde prudké zvraty a kolísání. Charakteristickým znakem knižních úprav je rostlinný či zoomorfní ornament záhlaví a vinět, obměňovaný v mnoha variantách a proto vždy originální. Postupně docházelo také ke zkvalitnění vztahu mezi písmem, výzdobou a plochou. Určitým mezníkem bylo objevení červeného písma (Vlk, 1994, s. 10).

Knižní tvorba autorky je považována za počátek renesance krásné české knihy. Mladá generace umělců z atelieru V. H. Brunnera se emancipovala od zbytků historismu a naplno rozvinula zásady, které zastávala právě Braunerová (Vlk, 1994, s. 10).

Knižní grafiku nelze oddělit od ostatního uměleckého díla autorky. Malířka v jistém smyslu předstihla dobu – dříve, než byla vyslovena definice umění knihy jako výsledku společné práce výtvarníka, knihtiskaře a knihaře, vystihla empiricky vzájemný vztah mezi obsahem na straně jedné a výzdobou na straně druhé. Každý detail upravované knihy – vztah ilustrací k obsahu, k písmu, vztah mezi potištěnou plochou a okrají, vzájemný vztah titulu, záhlaví, konců, význam vazby, všechny tyto prvky určovaly dílo Braunerové. Zdenka neilustruje obsah knihy, nevykládá jej, ale vytváří jeho „opar, náladu, doprovází základní tón díla“ (Lenderová, 2000, s. 195). „Autorka se ve své tvorbě rok od roku zlepšovala, ale nikdy nezměnila způsob vyjádření a zásady, řídila se jimi vždy“ (Lenderová, 2000, s. 204).

Pro českou knižní kulturu znamená knižní grafika Braunerové hledání nové kvality v období úpadku. Autorka, která našla inspiraci v cizích vzorech, dokázala na domácím poli

knižní kultury dát českému knižnímu umění základy a přiblížit je během necelých dvaceti let evropské úrovni. Braunerová spatřovala v práci pro knihu i společenský úkol, který měl přispět ke zkvalitnění tehdejšího kulturního života. Zdenka neměla žáky, originalita jejího knižního umění a spíše archaizující styl grafiky byly nejspíš důvodem, proč nastupující generace nedokázala navázat na její práci (Toman, 1963, s. 70).

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo provést zhodnocení knižní grafiky významné české autorky Zdenky Braunerové v kontextu domácí knižní produkce na přelomu 19. a 20. století. Braunerová zasáhla do historie české knihy v situaci krize a určité bezvýchodnosti. Dosáhla úspěchu díky zkušenostem, které získala v zahraničí – v Paříži a v Londýně – v ohniscích tehdejšího evropského kulturního dění. Paříž byla pokrokovým městem, kde ženy mohly získat výtvarné vzdělání, věnovat se vlastní tvorbě a vystavovat, což v Čechách stále naráželo na nepochopení. V Londýně se Braunerové podařilo navázat kontakt s obrodným hnutím skupiny Arts and Crafts, jejíž vůdčí osobností byl William Morris.

Stav české knižní produkce v době, kdy Braunerová poprvé zasáhla do vývoje knižní kultury, neodpovídal evropské úrovni – technologie používané v tiskařském průmyslu sice umožňovaly dosažení kvantity i snížení ceny knih – ale z hlediska kvality české knihy nemohly evropským konkurovat. Braunerová s opovržením komentovala výtvarnou úroveň českých knih, které shledala jako nevkusné a kýčovitě. Odpovědnost nesla především velká nakladatelství, kde se péči o výtvarnou stránku knihy nevěnovala patřičná pozornost. Ve druhé polovině 90. let se začaly objevovat knihy neobvyklého vzhledu, které vznikly jako výsledek experimentování s formátem, sazbou i písmem v edici MR (vůdčí osobností experimentování zde byl Arnošt Procházka). Vzhled těchto knih se radikálně odlišoval od běžné domácí produkce. Braunerová zvolila jiný přístup k řešení – vyšla z tradic, nejen českých ale i cizích, které byly oživeny díky činnosti W. Morrisa a skupiny Arts and Crafts.

Snahy Braunerové dát české knize důstojnou podobu, se nakonec setkaly s novátorským úsilím MR. Návrhy ornamentálních vinět a dalších dekorací Braunerová uplatnila na stránkách revue, která ovlivňovala umělce (literáty, výtvarníky) i zakladatele nových edic. Vlivné byly kromě MR také Volné směry, které vycházely od roku 1897. Přinášely informace o moderním evropském umění, obsah některých čísel se zaměřoval na problematiku knižní kultury (např. v roce 1901 vyšlo zvláštní číslo věnované dílu Jana Nerudy s ilustracemi Jana Preislera). Kritické texty reflektující úroveň soudobé knižní kultury vycházely od počátku 20. století v dalším vlivném časopise Typografia, který řídil Karel Dyrynk, a kde byl v roce 1905 publikován zásadní text F. X. Šaldy Kniha jako umělecké dílo. Šaldovy názory předložené v článku byly zcela v souladu s názory Braunerové – reformy knihy měly vycházet z minulosti. Spolu s Morrisem se odvolávali na hodnoty, které vznikly v dobách kulturnějších.

V prvním desetiletí 20. století začaly vycházet odborné publikace o technologiích a technikách, vztahující se ke grafickému designu. Autory těchto knih byli zkušení umělci

Vojtěch Preissig, Josef Váchal a typograf Karel Dyrnka. Poslední jmenovaný komentoval podrobnými analýzami aktuální knižní produkci. Mezi jinými např. ilustrace a úpravu Braunerové k Mrštíkově Pohádce máje.

Společným zájmem dosud uvedených osobností (Procházky, Preissiga, Dyrnka, Šaldy) a Braunerové, která mezi ně rozhodně patřila, bylo zvýšit úroveň české knihy, dosáhnout vyváženosti a harmonie ve všech jejích složkách.

Další kulturní okruh, který se podílel na procesu obrody knihy a kde vznikaly návrhy knižních úprav či dekorací a ilustrací na přelomu století, tvořili školení výtvarníci, kteří se zaměřovali na tvorbu ornamentu jak na obálkách knih, tak na titulních stránkách i uvnitř samotného textu. Většina z nich spolupracovala s Moderní revue a novými edicemi, vznikajícími podle jejího vzoru. Kromě Braunerové (význam jejího ornamentu byl uveden v závěru kapitoly o knižní grafice) jmenujme¹⁰ Františka Koblihu, V. H. Brunnera, Miloše Klicmana, jejichž tvorba je srovnatelná s tvorbou evropských grafiků např. Waltera Tiemanna (1876–1951). Ačkoliv se jejich umělecká východiska lišila, jak již bylo popsáno v předchozí kapitole, všichni se zasloužili o zkvalitnění výtvarné složky knihy i přesto, že ne vždy se podařilo dosáhnout celkové její vyváženosti zvláště mezi úrovní tisku a sazby a výtvarným doprovodem. V prvním desetiletí 20. století se ve stylově čistých ornamentech uplatnil kubismus. V knižní grafice a na plakátech se objevily lomené tvary – stejné kompozice se opakovaly na vazbě i předsádce. František Kysela, Jaroslav Benda, autoři ovlivnění kubismem, jsou další významná jména v dějinách moderní české knihy.

Na vzniku moderní české knihy se významně podílela malá nakladatelství s vyhraněným edičním programem a soustředěným zájmem o výtvarnou podobu knihy. Braunerová s některými z nich po vystoupení z MR spolupracovala (jednalo se o nakladatelství Ladislava Kuncíře a Josefa Portmana).

Do vývoje moderní české knihy rovněž zasáhli další umělci, jejichž dílo vznikalo za vydatné podpory a povzbuzování Braunerové. Nejvýznamnějším z nich byl František Bílek, jehož parafráze gotického tvarosloví se uplatnily v oblasti písma. Bílkovy kongeniální ilustrace k Březinovu básnickému dílu vyhovovaly nejpřísnějším estetickým měřítkům.

¹⁰ František Kobliha (1877–1962). Tvorbu Braunerové a Koblihy spojovaly fantaskní prvky v ornamentu, i když zcela odlišného tvarosloví (florální ornamenty a rámce, které oba autoři používali). František Kobliha byl symbolistní dekadent, oproti Braunerové se zaměřoval více na figurální kresbu. Dalším umělcem, ornamentalistou byl Miloš Klicman (1890–1957). Se Zdenkou Braunerovou ho spojoval obdiv k Williamu Morrisovi (jeho dalšími vzory byli například renesanční italští typografové). Podobně jako v tvorbě Braunerové i u Klicmana lze nalézt prvky fantaskního světa a florálních dekorů.

Bibliografie

Antonín Pucherna. In: *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. San Francisco (Kalifornie): Wikimedia Foundation, 2001- , poslední změna 31. srpna 2015. [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Pucherna.

Barbizonská škola. In: *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. San Francisco (Kalifornie): Wikimedia Foundation, 2001- , poslední změna 08. září 2015. [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Barbizonsk%C3%A1_%C5%A1kola.

BOHATCOVÁ, Mirjam a kol, 1990. *Česká kniha v proměnách staletí*. Praha: Panorama, 1990.

BRUNNER, Vratislav Hugo, 1929. *Dílo V. H. Brunnera*. V Praze: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1929.

COBDEN-SANDERSON, T. J. *Ideální kniha nebo krásná kniha: traktát o kaligrafii, tisku a ilustraci a o krásné knize jako celku*. Překlad Arthur Novák. Praha: Klub zaměstnanců Léčebného fondu veřejných zaměstnanců, 1940, 16 s.

Doves Press. In: *Encyclopædia Britannica, Inc.* [online]. Chicago (USA): Encyclopaedia Britannica, Inc., 2014- , [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/topic/Doves-Press>.

DYRYNK, Karel, 1993. *Typograf o knihách*. 3. vyd. V Praze: Kentaur, 1993. ISBN 80-85285-38-X.

HRBATA, Zdeněk, 1995. *Moderní revue: 1894-1925*. Praha: Torst, 1995. ISBN 80-85639-63-7.

JIROUŠEK, Jan, 1983. *Česká kniha na přelomu XIX. a XX. Století* [online]. Praha, 1983 [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Kmen/1983/13/3.png>.

Julius Mařák. In: *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. San Francisco (Kalifornie): Wikimedia Foundation, 2001- , poslední změna 06. dubna 2016. [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Julius_Ma%C5%99%C3%A1k.

LENDEROVÁ, Milena, 2000. *Zdenka Braunerová*. Praha: Mladá fronta, 2000.

MERHAUTOVÁ, Lucie. Problém malé literatury a identity na přelomu 19. a 20. století. In: *Identity v českých zemích 19. a 20. století: hledání a proměny*. Praha: Masarykův ústav a Archiv AV ČR, 2012, s. 43-63.

NOVÁK, Arthur, 1932. *Knižní grafika Zd. Braunerové: zrod, vývoj, popis*. V Praze: Arthur Novák, 1932.

- PETRUŽELKOVÁ, Alena a kol, 2011. *Knihovna Karáskovy galerie a její světy*. 1. vyd. V Řevnicích: Arbor vitae, 2011. ISBN 978-80-7467-002-2.
- POSPÍŠILOVÁ, Magda, 2014. *Česká krásná kniha v kontextu knižní kultury přelomu 19. a 20. století*. Brno, 2014. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Fakulta filozofická.
- SÁŇKA, Arno a BUBLA, František, 1967. *České bibliofilské tisky. [Sv.] 4, 1929-1945*. Praha: St. knihovna ČSSR-Národní knihovna, 1967.
- SÁŇKA, Arno, 1923. *České bibliofilské tisky*. V Brně: St. Kočí, 1923.
- SÁŇKA, Arno, 1927. *České bibliofilské tisky. Díl II. (1922-1926)*. 1. vyd. Brno: Arno Sáška, 1927.
- SÁŇKA, Arno, 1931. *České bibliofilské tisky. Díl 3, [Knihy vydané od začátku srpna 1926 do konce července 1929]*. V Brně: Arno Sáška, 1931.
- SPOLEK ČESKÝCH BIBLIOFILŮ, 2008. *Spolek českých bibliofilů: krásné tisky ve vztahu k české knižní kultuře: 1908-2008*. 1. vyd. Praha: Spolek českých bibliofilů, 2008. ISBN 978-80-904135-0-4.
- ŠTORCH-MARIEN, Otakar, 1990. *Aventinská mansarda: Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění: kat. výstavy, Praha prosinec 1990 - únor 1991*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1990.
- TOMAN, Prokop Hugo, 1963. *Zdenka Braunerová: popisný seznam grafického díla*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963.
- Vincenc Mordstadt. In: *Wikipedie: otevřená encyklopedie* [online]. San Francisco (Kalifornie): Wikimedia Foundation, 2001-, poslední změna 15. března 2015. [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vincenc_Morstadt.
- VLČKOVÁ, Lucie, 2012. *Vojtěch Preissig*. 1. vyd. V Řevnicích: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-031-2.
- VOLÁK, M. prof. Eduard KAREL. In *Významné osobnosti města: Eduard Karel* [online]. Město Smiřice, poslední změna 12. února 2014 [cit. 2016-04-27]. Dostupný také z: <http://www.mestosmirice.cz/default.php?id=457&ai=3&lang=cz>.